



THÈSE

En vue de l'obtention du **DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par
Estelle CHARGÉ

Le 8 décembre 2023

**Usages et fonctions de l'ornement dans la sculpture des églises
romanes de l'Angoumois**

Ecole doctorale : **TESC - Temps, Espaces, Sociétés, Cultures**

Spécialité : **Histoire de l'Art**

Unité de recherche :

FRAMESPA- France, Amériques, Espagne-Sociétés, pouvoirs, acteurs

Thèse dirigée par
Quitterie CAZES et Christian GENSBEITEL

Jury

Mme Cécile VOYER, Rapporteur

M. Robert A. MAXWELL, Rapporteur

M. Philippe PLAGNIEUX, Examineur

M. Mathieu BEAUD, Examineur

Mme Quitterie CAZES, Directrice de thèse

M. Christian GENSBEITEL, Co-directeur de thèse

Usages et fonctions de l'ornement dans la sculpture des églises romanes de l'Angoumois

VOLUME I

Estelle CHARGÉ

2023

Résumé

La part ornementale dans les décors sculptés des églises romanes a régulièrement été remarquée, en relevant souvent son ampleur et le foisonnement de ses motifs. Depuis les années 90, les recherches sur les décors monumentaux l'ont de plus en plus intégré à leurs questionnements, soulevant notamment des questions liées à la signification et à la sémantisation des formes employées, mais aussi à la nature et à la caractérisation de leurs rapports avec les images et l'architecture des édifices.

Cette thèse se propose de revenir sur les usages et les fonctions attribuées à la part ornementale des décors sculptés dans ce cadre. Il s'agit ici d'interroger cette partie des décors, en les considérant au contact des images et dans leur environnement sculpté, tout en prenant en compte leur localisation dans le lieu ecclésial. Pour cela, nous proposons une approche micro-topographiques des décors sculptés de huit églises faisant partie de l'ancien diocèse d'Angoulême : la cathédrale Saint-Pierre d'Angoulême, des abbatiales de Saint-Amant-de-Boixe, Saint-Pierre de Cellefrouin, Saint-Pierre de Châteauneuf-sur-Charente et Saint-Gilles de Puypéroux, ainsi que des églises Saint-Denis de Lichères, Saint-Arthémy de Blanzac et Sainte-Eulalie de Champniers. Il convient ici d'étudier ces édifices dans un contexte commun et cohérent qui permette de comprendre les enjeux et les ambitions des commanditaires. L'étude micro-topographique est réalisée à l'aide d'une base de données spatialisées permettant une approche de l'ensemble des éléments de décors sculptés qui sont localisés et caractérisés dans les plans de chaque édifice, permettant ainsi de lire et d'interroger leur disposition dans l'espace.

Le sujet est traité en regardant d'une part les façades des églises, dont la structure plane met régulièrement en valeur de grandes images et d'autre part l'ensemble des décors du reste de l'édifice, dispersés sur des supports variés. On cherche ici à apporter plus d'informations quant au rôle de l'ornement, en tant qu'objet visible et sensible. Il s'agit également de définir ses rapports fonctionnels avec les images, qu'il prenne un rôle structurant, formant des cadres ou qu'il participe à organiser et diriger leur lecture. L'ornement contribue aussi à ordonner les décors en créant des liens entre différents espaces. Les motifs accompagnant les images sont également porteurs de sens, qui peuvent être complémentaires de l'objet principal de l'œuvre ou refléter et étendre son animation et ses enjeux internes. L'étude de la disposition des motifs dans le lieu ecclésial permet aussi de mieux comprendre ses usages, qui visent à établir des liens entre les différentes parties de l'édifice ainsi qu'à mettre en œuvre une certaine porosité des murs de l'édifice, faisant résonner les décors à l'intérieur comme à l'extérieur de l'église. La mise en œuvre de motifs ornementaux participe également à la mise en place de seuils, de passages et de pôles dans l'édifice. De même, l'agencement des motifs marque la structuration d'espaces différenciés, des cheminements aux fonctions variables ainsi que de progressions qui valorisent le sanctuaire et notamment la baie axiale.

L'étude de l'ornement dans les décors monumentaux est un moyen supplémentaire pour accéder à la compréhension globale des églises romanes, comprenant la création et de la mise en œuvre de leurs messages et discours, de la considération de la visibilité des œuvres et du spectateur, ainsi que de la structuration et de l'usage des lieux ecclésiaux.

Abstract

The ornamental part of Romanesque church sculpture's has regularly been noted, often for its sheer scale and abundance of patterns. Since the 1990's, research into monumental decoration has increasingly incorporated ornaments into its analysis, raising questions not only about the meaning and semantization of the shapes employed, but also about the nature and characterization of their relationship with the images and architecture of the buildings.

This thesis proposes to conduct the examination of the uses and functions attributed to the sculpted ornamentation in this context. The aim is to study this part of the decorations, considering their contact with the images and in their sculpted environment, while taking into account their location in the ecclesiastical setting. In this purpose, we work with a micro-topographical approach of the sculpted decorations of eight churches belonging to the former diocese of Angoulême : the cathedral of Saint-Pierre d'Angoulême, the abbey churches of Saint-Amant-de-Boixe, Saint-Pierre de Cellefrouin, Saint-Pierre de Châteauneuf-sur-Charente and Saint-Gilles de Puypéroux, as well as the churches of Saint-Denis de Lichères, Saint-Arthémy de Blanzac and Sainte-Eulalie de Champniers. We seek to lead a research on these buildings in a common and coherent context that enables us to understand their challenges and ambitions. The micro-topographical study is carried out with a spatialized database, allowing us to consider all the elements of sculpted decoration that are located and characterized in the plans of each building ; thus making it possible to read and question their spatial layout.

The subject is primarily covered by looking at church facades', whose flat structure regularly highlights large images and secondly by observing the rest of the building's decorations, scattered over a variety of supports. The purpose is to provide more information on the role of these ornamentations as a visible and sensitive object. It is also a question of defining its functional relationship with the images, whether it plays a structuring role, forming frames or helping to organize and direct their readings.

Ornamentation also contributes to the order of settings, creating links between different spaces. The motifs accompanying these images also carry meanings, which may be complementary to the main object of the artwork, or reflect and extend its spiritual animation and internal issues. Studying the layout of the patterns in the church settings also provides a better understanding of their uses, which aims to establish links between different parts of the building. It also helps us to understand the implementation of a certain porosity of the monument walls', making the decorations resonate both inside and outside the church. The use of ornamental motifs also helps to create thresholds, passages and focal points within the building. Similarly, the arrangement of motifs participate in the structuration of differentiated spaces, pathways with varying functions, and progressions that enhance the sanctuary, particularly the axial window.

The study of ornamentation in monumental decorations is a further means of gaining an overall comprehension of Romanesque churches. They help us to understand the creation and implementation of their messages and discourses, taking into consideration their visibility, the viewer's perception, in addition to the organization and use of ecclesiastical spaces.

Remerciements

Cette thèse de doctorat est l'aboutissement d'un long projet engagé depuis octobre 2017. Si le travail de la thèse est reconnu comme une entreprise personnelle et solitaire, il ne serait possible de le réaliser sans l'aide précieuse apportée par les nombreuses personnes qui ont contribué à sa mise en œuvre.

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude envers ma directrice de thèse Quitterie Cazes, qui a su me guider dans un travail qui me dépassait largement. J'ai bénéficié des conseils les plus avisés et des relectures les plus précises (et rapides !) que l'on puisse espérer dans une entreprise aussi exigeante que la préparation d'un doctorat. J'ai appris à tes côtés bien plus que je ne pouvais l'imaginer. Mes remerciements vont aussi à mon co-directeur Christian Gensbeitel, qui m'a suivie depuis presque une décennie. Il m'a introduite dès le premier jour dans l'ensemble de ses projets de recherches, a été le premier à croire que je pourrais réaliser cette thèse et restera une personne sur qui je pourrais toujours compter.

Les deux laboratoires de rattachement de ce doctorat ont également été d'un grand soutien dans cette aventure. Je remercie tout particulièrement FRAMESPA à l'université de Toulouse pour l'opportunité qu'ils m'ont offerte en acceptant de soutenir ma candidature et mon projet de thèse. J'ajouterais une mention supplémentaire pour le laboratoire Archéosciences à Bordeaux, mon lieu de résidence, qui m'a accueillie dans ses locaux, me prodiguant un environnement de travail idéal et essentiel à la réalisation de ce travail.

J'exprime aussi ma sincère reconnaissance aux éminents chercheurs qui m'ont fait l'honneur d'accepter de devenir membres du jury de cette thèse. Je souhaite remercier tout particulièrement les rapporteurs, qui ont consenti à donner une part non négligeable de leur temps à ce travail.

Mes remerciements vont également aux membres de mon comité de suivi de thèse : Isabelle Cartron et Haude Morvan. Elles ont su apporter leurs points de vue extérieur et éclairant dans de nombreuses situations. Je ne portais que peu de crédit à cette nouveauté apparue au cours de la thèse, mais leur niveau d'exigence mêlé à leur sympathie ont fait de nos réunions des moments à la fois riches et agréables.

J'ai aussi eu l'opportunité d'intégrer des projets collectifs de recherches dès mes premières années de master et les échanges que j'ai pu avoir avec les chercheurs rencontrés dans ce cadre ont tous aidé, de près ou de loin, à développer la recherche menée dans cette thèse. Je tiens à adresser plus particulièrement ma gratitude à Cécile Treffort, pour sa bienveillance, et à Claude Andrault-Schmitt pour ses remarques, ses conseils et ses encouragements, lorsque cela était mérité.

Cette recherche n'aurait pu voir le jour sans tous ceux qui ont aidé à la création de la méthodologie, au récolement des données ainsi qu'à leur traitement. Clément Coutelier est le premier d'entre eux, sans qui la méthode employée ici n'aurait jamais existé. Merci du temps passé avec moi à l'université, d'un bureau à l'autre, mais aussi durant nos déplacements effectués sur le terrain afin de mettre en place un protocole d'étude sur site. Ma gratitude va également à Florent Comte, qui m'a appris tout ce que je sais sur la modélisation 3D. Une grande partie du traitement des données n'aurait pas été possible sans son acharnement à essayer de me faire comprendre les méandres de la géométrie tridimensionnelle. Tous deux ont été

intégrés au laboratoire Ausonius grâce à la création du laboratoire d'Excellence LaScArBx. Je me dois également de remercier les équipes de la TGIR Huma-Num, basée à Lyon, de m'avoir ouvert l'espace de leurs serveurs et ainsi permis de réaliser les modèles nécessaires au déroulement de la thèse.

Les enseignants du lycée des bâtiments de Sillac ainsi que les étudiants du BTS de la formation aux Métiers du Géomètre-Topographe et de la Modélisation Numérique ont également largement participé à la création des plans nécessaires à ce travail. Nous avons mis en place des projets de fin d'année pour les BTS sur deux monuments étudiés dans cette thèse, d'abord à Saint-Arthémy de Blanzac avec Pascale Réjou-Mechin, puis Pascal Salomon et Bernard Bréjéon à l'église abbatiale de Cellefrouin. Sur ce dernier site, Olivier Négro nous a rejoint, muni d'un scanner 3D appartenant à l'Espace de Formation à l'Éco-Conception (EFEC Poitiers) de l'IUT d'Angoulême. Les modèles imprimés ornent toujours mon bureau.

Je remercie également Jean-Luc Piat de m'avoir accueillie durant une journée de travail lors de l'étude de la cathédrale d'Angoulême menée pour l'entreprise HADÈS. Cela m'a permis de monter sur la nacelle pour regarder les parties hautes de la façade. Le crédit des excellentes photographies qui en résultent lui revient en partie.

Le travail de terrain peut se montrer long et fastidieux, mais ce n'est jamais le cas à l'abbaye de Saint-Amant-de-Boixe. Je ne peux que dire toute ma gratitude à Anaël Vignet, directeur de l'abbaye de Saint-Amant-de-Boixe et futur docteur de l'université de Poitiers, pour son accueil d'une qualité et d'un chaleureux inégalables. Merci également à l'ensemble de ses collègues, qui m'ont toujours reçue avec beaucoup de sympathie, rendant le temps passé sur place des plus agréables.

De même, je suis reconnaissante envers Thierry Grégor, un autre jeune docteur de l'université de Poitiers, qui a accepté de venir regarder les monuments charentais avec moi, afin de m'apporter son expertise. Cela fait aussi des années que j'ai eu la chance de connaître un premier apprentissage à la sculpture sur pierre. Je reviendrai bientôt terminer mon œuvre.

Quentin Baril a aussi pris de son temps pour m'aider sur le terrain, même lorsque la prise de points topographiques devait se faire la nuit, dans un hiver glacial. Léna Guérin, amie de (si) longue date, a aussi passé des semaines d'un été caniculaire à m'accompagner dans les monuments charentais étudiés dans cette thèse. Merci à tous les deux pour votre compréhension et votre disponibilité.

Cette thèse a été réalisée sans contrat doctoral et a été menée avec l'aide d'une Allocation de Formation et de Recherches qui m'a été attribuée grâce au soutien de la DRAC Aquitaine et notamment à la Conservatrice Régionale des Monuments Historiques Héloïse Bricchi-Duhem associées à la Conservatrice Régionale de l'Archéologie Gwénaëlle Marchet-Legendre.

Mon temps a donc été partagé entre la recherche et de nombreuses charges d'enseignements. J'ai fait mes premières armes à l'université Bordeaux Montaigne grâce à l'opportunité offerte par Christian Gensbeitel. Je tiens à saluer ici mes collègues Chiara Piccinini, Yves Gallet et Haude Morvan. François Rechin puis Alain Champagne m'ont également accordé leur confiance pour la prise en charge de l'ensemble des enseignements d'histoire de l'art médiéval en licence à l'université de Pau et Pays de l'Adour. Je les en remercie sincèrement. Enfin, j'ai pu passer deux formidables et harassantes années d'ATER à l'université de Tours. Je tiens ici à remercier tout particulièrement mes collègues en histoire de l'art médiéval de m'avoir accueillie chaleureusement dans leur équipe : Lucie Gauguin, Alain Salamagne et Pascale Charron. Ma reconnaissance va aussi à mes étudiants – dont les premiers

ont déjà achevé leurs masters – pour leurs questions, leur engouement et leur dynamisme. Merci à eux de faire vivre l’université et, indirectement, la recherche.

Citer l’ensemble des personnes m’ayant apporté leur soutien durant ces six années – par un encouragement sincère, une phrase agréable dans une longue journée, une conversation de « machine à café » ou un petit conseil – serait trop longue. Que toutes et tous puissent lire ici ma profonde gratitude.

Je tiendrais encore à remercier de précieuses amitiés. Certaines ont donné beaucoup de leur temps pour cette thèse, et je pense notamment à mes relectrices assidues : Wendy Bougraud et Christelle Ehrhardt. Deux amies de longue date qui ont répondu présentes, alors que la tâche était sincèrement désagréable.

Ma gratitude va aussi à mes collègues doctorants (et maintenant jeunes docteur(e)s) des deux laboratoires dans lesquels j’ai beaucoup circulé à Bordeaux : Ausonius et Archéosciences. Que ceux à qui je suis venue confier mes joies et mes peines se reconnaissent ici et reçoivent ma reconnaissance pour leur écoute et leur soutien, dans tous les moments de ce long parcours. Je souhaiterais tout particulièrement citer mes collègues de bureaux qui sont devenus de véritables amis : Emmie Beauvoit, Laura Teodorecu, Jean-Baptiste Javel et Sriradha Bhattacharya. Nous nous sommes accompagnés les uns les autres dans ce travail de Sisyphe, créant des liens indéfectibles. Félicitations à vous aussi.

J’ai aussi eu la chance d’avoir des amis d’un soutien infaillible, qui ont accepté mes interminables retards après avoir quitté le bureau à 20h. Merci également à tous ceux qui ont réussi à éviter de poser la question : « Alors, ça avance la thèse ? ». J’ajouterai aussi à ce groupe ma tendre maman, qui m’a (malgré elle ?) donné le goût de l’histoire en nous baladant, avec mon cher frère, de château en château et dans les méandres des rues médiévales de la cité angevine. Plus généralement, je vous remercie toutes et tous sincèrement d’avoir toujours cru en moi, du premier au dernier jour de ce doctorat.

Cette liste comprend un grand nombre de personnes, mais si une seule devait compter, il ne resterait que mon mari (deux fois). Sa patience, sa bienveillance, ses attentions et son amour me donnent toute l’énergie dont j’ai besoin.

SOMMAIRE du Volume I

Présentation du Volume I.....	p. 9
INTRODUCTION.....	p.11
PARTIE I : L'ORNEMENT ET L'ART ROMAN.....	p. 15
I.1 LA CONSTRUCTION D'UN OBJET.....	p. 15
I.1.1. La pertinence de la notion d'ornement dans l'art médiéval	p. 16
I.1.2. L'emploi moderne du terme.....	p. 24
I.2 L'ORNEMENT COMME SUJET DE RECHERCHE : SÉMANTIQUE, ESPACE ET FONCTION DANS LES ŒUVRES MÉDIÉVALES.....	p. 29
I.2.1. L'ornement comme forme signifiante et symbolique.....	p. 30
I.2.1.1. <u>Le vocabulaire de l'ornement</u>	p. 31
I.2.1.2. <u>Des catégories ornementales et de leur approche sémantique</u>	p. 33
I.2.1.2.1. <i>Le végétal au XII^e siècle.....</i>	<i>p. 33</i>
I.2.1.2.2. <i>Les formes animales qui ressortent des textes : le lion et l'oiseau.....</i>	<i>p. 38</i>
<i>Les lions p. 40 ; La végétalisation du lion p. 41 ; les oiseaux p. 42.</i>	
I.2.1.2.3. <i>Les formes géométriques.....</i>	<i>p. 43</i>
I.2.2. Rôle et fonction de l'ornement associé à l'image.....	p. 47
I.2.2.1. <u>Le reflet et la complémentarité de l'œuvre.....</u>	<u>p. 47</u>
I.2.2.2. <u>La marge, la bordure : autre rapport ornement/image.....</u>	<u>p. 50</u>
I.2.2.3. <u>Autonomie et apport sémantique des ornements.....</u>	<u>p. 52</u>
I.2.3. Ornement, architecture et agencement.....	p. 55
I.2.3.1. <u>Distinction des espaces – valeurs d'organisation et de hiérarchisation.....</u>	<u>p. 55</u>
I.2.3.2. <u>Spatialité et sérialité.....</u>	<u>p. 56</u>
PARTIE II : CONTEXTE, CORPUS ET MÉTHODE.....	p. 63
II.1 FAIRE L'HISTOIRE DE L'ART ROMAN EN ANGOUMOIS.....	p. 64
II.1.1. L'Angoumois, entre diocèse et comté.....	p. 64
II.1.2. La cathédrale comme enjeu pour la datation des édifices du diocèse.....	p. 72
II.1.3. Une partie de l'« école » de l'Ouest.....	p. 76
II.2 MÉTHODE.....	p. 85
II.2.1. Présentation du corpus.....	p. 85
II.2.1.1. <u>Archives et sources iconographiques.....</u>	<u>p. 86</u>
II.2.1.2. <u>Œuvres et « monuments ressources ».....</u>	<u>p. 87</u>
II.2.2. Méthodologie appliquée à l'étude des ornements.....	p. 88
II.2.2.1. <u>La mise en place des bases de données spatialisées.....</u>	<u>p. 89</u>

II.2.2.1.1. <i>Cadre scientifique, acquisitions et traitement des données</i>	p. 89
<i>Acquisition p. 90 ; Traitement p. 90.</i>	
II.2.2.1.2. <i>Usages de SpatiaLite</i>	p. 91
<i>Enregistrer la matière sculptée p. 91 ; Les limites de la caractérisation p. 93 ; Pratiquer la base de données spatialisées p. 95.</i>	

PARTIE III : FONCTIONS ET USAGES DE L'ORNEMENT DANS LE DÉCOR SCULPTÉ MONUMENTAL AUX XI^E ET XII^E SIÈCLES.....p. 99

III.1 L'ORNEMENT EN FAÇADE.....	p. 100
III.1.1. La relation entre images et ornements	p. 101
III.1.1.1. <u>Le reflet et le prolongement de l'image</u>	p. 102
III.1.1.1.1. <i>L'animal analogique</i>	p. 102
III.1.1.1.2. <i>L'animal en position d'ornement : formes et caractéristiques</i>	p. 106
<i>La singularité de l'animal ornemental, l'animal symbolique par rapport à l'animal historié, le « vrai » animal p. 106 ; Le lion protecteur p. 110 ; La parure du lion p. 112 ; Les oiseaux ornementaux p. 113 ; Les contacts et l'hybridation entre les lions et les oiseaux p. 115.</i>	
III.1.1.1.3. <i>L'ornement végétal comme reflet de l'animation intérieure</i>	p. 117
III.1.1.2. <u>Le renfort de l'image</u>	p. 120
III.1.1.2.1. <i>Le végétal comme auxiliaire de lecture</i>	p. 120
III.1.1.2.2. <i>Le cas des motifs géométriques : outil de focalisation</i>	p. 123
<i>L'ornementation géométrisante et les images p. 130 ; Du végétal au géométrisant : transitions et assimilations p. 132 ; Les formes géométriques : un répertoire caractéristique de la sculpture romane tardive ? p. 134.</i>	
III.1.2. Des espaces et des ensembles	p. 136
III.1.2.1. <u>La formation d'unités</u>	p. 136
III.1.2.1.1. <i>...au niveau des portails</i>	p. 136
III.1.2.1.2. <i>...dans les parties hautes de la façade</i>	p. 141
<i>La présentation de grandes figures p. 141 ; Les arcatures p. 145.</i>	
III.1.2.2. <u>La complémentarité mène à la synthèse</u>	p. 152
III.1.2.2.1. <i>...dans les fonctions et usages des portails</i>	p. 152
III.1.2.2.2. <i>...dans les fonctions et usages de la façade</i>	p. 158
III.2 L'ORNEMENT DANS LE LIEU ÉCCLESIAL.....	p. 165
III.2.1. Organisation de l'espace	p. 166
III.2.1.1. <u>Une église unie</u>	p. 166
III.2.1.1.1. <i>Passage et porosité intérieur/extérieur</i>	p. 167
<i>Passage de la façade à l'entrée dans le bâtiment : entre rupture et continuité p. 167 ; Porosité de l'édifice : reflet des décors installés en vis-à-vis à l'intérieur et à l'extérieur p. 170.</i>	
III.2.1.1.2. <i>Les reflets et circulation des formes dans le bâtiment</i>	p. 175
<i>Circulation de motifs entre les différentes parties du bâtiment p. 175 ; Les reflets de la façade dans les parties orientales du bâtiment p. 177.</i>	

III.2.1.2. <u>Les « passages » et les ruptures spirituelle et fonctionnelle entre les espaces par action du décor ornemental</u>	p. 179
III.2.1.2.1. <i>La mise en œuvre de seuils</i>	p. 179
<i>La croisée du transept et les passages latéraux</i> p. 180; <i>Les passages à l'est de la nef. Regarder vers l'ouest, regarder vers l'est : différenciation des motifs selon leur orientation sur le support</i> p. 182 ; <i>Les gardiens de l'abside</i> p. 184.	
III.2.1.2.2. <i>Structuration d'espaces et de pôles</i>	p. 187
<i>La travée intermédiaire : un espace autonome</i> p. 187 ; <i>Les bras du transept et les chapelles</i> p. 191 ; <i>La travée droite précédant l'abside</i> p. 194.	
III.2.2. Le décor dans l'architecture	p. 196
III.2.2.1. <u>La progression vers l'est</u>	p. 197
III.2.2.1.1. <i>Les effets de dynamique axiale</i>	p. 197
<i>Progression thématique et symbolique des motifs</i> p. 198 ; <i>Des passages dans l'abside jusqu'à la baie axiale</i> p. 203.	
III.2.2.1.2. <i>La végétalisation des parties orientales</i>	p. 208
<i>La progression du végétal d'ouest en est</i> p. 209 ; <i>Une ceinture végétalisée autour de l'abside : la végétalité englobante</i> p. 212.	
III.2.2.2. <u>Interactions entre l'ornement et les images dans le lieu ecclésial</u>	p. 214
III.2.2.2.1. <i>Ornement et image : reflet et complémentarité</i>	p. 214
III.2.2.2.2. <i>Agent de focalisation</i>	p. 224
<i>Focalisation par contraste de densité</i> p. 225 ; <i>Focalisation sur les figures représentées à l'est de la nef</i> p. 228.	
CONCLUSION	p. 233
<i>Synthèse sur les usages et fonctions de l'ornement dans les édifices du corpus</i> p. 233 ; <i>Retour sur l'ornement dans les textes médiévaux au regard de nos résultats</i> p. 238 ; <i>Perspectives et retour méthodologique</i> p. 240.	
RESSOURCES	p. 243
<i>Archives</i> p. 243 ; <i>Sources</i> p. 244 ; <i>Bibliographie</i> p. 245.	
INDEX	p. 279

SOMMAIRE du Volume II, Annexes

Présentation du volume d'annexes.....	p. 3
Annexe I –Tableaux d'occurrences dans les sources.....	p.5
Présentation de l'Annexe I.....	p. 7
<i>Diversarum artium schedula</i> , Théophile.....	p. 9
<i>Rational</i> , Guillaume Durand de Mende.....	p. 17
<i>Gesta abbatum trudonensium</i>	p. 23

Annexe II – Figures.....	p. 25
Présentation de l’Annexe II.....	p. 27
Table des figures.....	p. 29
Figures.....	p. 57

SOMMAIRE du Volume III, Notices

Présentation du volume d’annexes.....	p. 3
III.1 Angoulême, cathédrale Saint-Pierre.....	p. 5
III.2. Blanzac, église Saint-Arthémy.....	p. 71
III.3. Cellefrouin, église abbatiale Saint-Nicolas.....	p. 107
III.4. Champniers, église Sainte-Eulalie.....	p. 137
III.5. Châteauneuf-sur-Charente, église abbatiale Saint-Pierre.....	p. 161
III.6. Lichères, église Saint-Denis.....	p. 209
III.7. Puypéroux, église abbatiale Saint-Gilles.....	p. 251
III.8. Saint-Amant-de-Boixe, église abbatiale Saint-Amant.....	p. 279

Présentation du Volume I

Le présent volume comprend la partie rédigée de la thèse. Elle est associée aux deux autres volumes qui comprennent respectivement les annexes et les études de monuments. Le premier présente les tableaux de sources relatifs à la première partie de ce volume (I.1.1) ainsi que l'ensemble des figures auxquels renvoient les appels (**fig.**). Le volume III rassemble les synthèses d'études du décor de huit monuments qui sont le socle des données apportées dans ce volume de thèse.

Les notes de bas de pages renvoient à la partie « Ressources », comprenant les références des archives, des sources et de la bibliographies, qui se trouve à la fin de ce volume I.

Liste des abréviations utilisées dans les trois volumes :

AT : Ancien Testament.

NT : Nouveau Testament.

DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles.

SRA : Service Régional de l'Archéologie.

MH : Monuments Historiques.

INHA : Institut National d'Histoire de l'Art.

BNF : Bibliothèque Nationale de France.

MAP : Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.

CTHS : Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.

CESCM : Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale

CRAHAM : Centre de Recherches Archéologiques et Historiques Anciennes et Médiévales

SAHC : Société Archéologique et Historique de la Charente.

DAO : Dessin Assisté par Ordinateur.

PAO : Production Assistée par Ordinateur.

SIG : Système d'Information Géographique.

INTRODUCTION

La thèse présentée ici se propose de porter un regard sur l'ornement sculpté dans les décors des églises romanes. Cette part de la sculpture a longtemps été laissée de côté dans la recherche sur les monuments. Elle représente pourtant un ensemble conséquent, recouvrant les frises, les impostes et les archivoltes des façades, les modillons des corniches comme les chapiteaux et les tailloirs à l'intérieur et autour des édifices. L'ornement s'observe partout. Il a pourtant suscité peu d'intérêt dans la recherche, jusque dans les années 1970.

Ces éléments sculptés ont, en effet, longtemps été considérés comme insignifiants, relevant de la marge ou du cadre de l'œuvre, correspondant à un ajout supplémentaire qui ne présente aucun rapport avec l'image ou le monument. Cette idée a formé le sens de l'«ornementation» tel qu'on l'entend dans le langage courant : une garniture, un enjolivement auquel on n'accorde alors aucune autre qualité que celle d'être agréable au regard. En plus du désintérêt fondamental pour son contenu, le sujet semble aussi difficile à traiter : la quantité de ses objets et la variété de leurs formes demandent l'usage d'une méthodologie adaptée aux études sérielles.

La question de l'ornement dans les arts monumentaux a d'abord été développée dans les travaux de Gilles Sauron à propos de l'autel de la Paix d'Auguste, où les motifs végétaux apparaissent formuler une véritable *Histoire végétalisée*¹. Cet ouvrage représente la synthèse d'une longue recherche menée depuis les années 1970². Dans le cadre de l'art médiéval, le sujet a été porté par des chercheurs tels que Jean-Claude Bonne. Celui-ci a publié un article majeur dans les actes du colloque international intitulé *Le rôle de l'ornementation dans la peinture murale au Moyen Âge*, qui s'est tenu à Saint-Lizier en 1995 sous la direction de John Ottoway³. Son étude de la mosaïque de la basilique San Clemente de Rome a démontré le rôle sémantique et la fonction structurelle des formes végétales dans la construction de l'œuvre, de son message et de sa transmission⁴. Là encore, il s'agit d'une étude résultant d'un long processus engagé depuis les années 1980, avec notamment la recherche entreprise sur le tympan de l'église abbatiale de Sainte-Foy de Conques⁵.

Le sujet de l'ornement s'est ensuite développé dans tous les domaines de l'art médiéval (arts de l'image et arts monumentaux), suivant différents axes. En s'appuyant sur les quatre catégories de l'ornement définies par J.-C. Bonne en 1996 (végétal, géométrique, zoomorphe et anthropomorphe)⁶, on a d'abord cherché à comprendre le contenu sémiotique, puis sémantique, de ces formes. La valeur des motifs ornementaux a alors pu être mise en relation avec les images qu'ils accompagnent, mettant ainsi en lumière leur complémentarité. Un autre axe thématique a porté sur l'agencement des ornements par rapport au sujet central de l'œuvre et leurs rapports structurels. Enfin, les études globales de monuments ont progressivement

¹ Sauron, 2000.

² Sauron, 1979.

³ Ottoway, 1997.

⁴ Bonne 1997a.

⁵ Bonne, 1985.

⁶ Bonne, 1996b. Catégories sur lesquelles nous reviendrons en conclusion.

impliqué la question de l'ornement, permettant de révéler leurs usages et fonctions multiples dans le lieu ecclésial. Les travaux de Jérôme Baschet sur le décor de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe ont tout particulièrement permis de relever son emploi afin de souligner la dynamique axiale de l'église⁷. L'ensemble de ces avancées majeures réalisées au tournant des décennies 1990 et 2000 a été réengagé par J.C. Bonne, J. Baschet et P.-O. Dittmar dans le cadre d'une vaste enquête sur le décor des chapiteaux des principales églises romanes d'Auvergne, dont les résultats ont été publiés en 2012⁸. La minutie et la constance de cette étude leur ont permis de mettre en valeur la portée sémantique des ornements, leur rôle dans la mise en réseaux des images et leur participation à la formulation de leur message, ainsi que du discours général. Ils ont également mis en exergue la fonction du décor ornemental dans la structuration de circulations et de cheminements (*iter*) au sein du lieu ecclésial (*locus*). Les auteurs confèrent de même aux ornements une part active dans l'organisation, la hiérarchisation et la définition de pôles dans l'architecture. Plus récemment, les travaux d'Isabelle Marchesin sur les portes en bronze de l'église abbatiale d'Hildesheim ont aussi révélé la portée des enjeux sémantiques et fonctionnels des formes végétales dans l'expression et la lecture des scènes représentées⁹.

À la suite de ces études fondamentales, je souhaite revenir sur la question des usages et des fonctions attribuées à la part ornementale des décors des églises romanes. Il s'agit ici d'interroger cette partie de la sculpture des monuments en la considérant du point de vue de leur contact ou de leur proximité avec des images, en prenant en compte leur environnement sculpté et leur localisation dans le lieu ecclésial. Afin d'apporter quelques informations complémentaires par rapport aux recherches précédentes, nous prendrons en compte l'ensemble des décors des monuments, à la fois celui des façades, ainsi que tous ceux dispersés à l'intérieur et à l'extérieur des édifices, c'est-à-dire ceux des chapiteaux et de tout autre support présentant un motif ornemental.

Afin d'étudier la distribution des décors dans les édifices religieux et de répondre en partie à la difficulté de leur « nombre » trop important, j'ai fait le choix de sélectionner huit bâtiments situés dans l'ancien diocèse d'Angoulême. Ce territoire a été peu mis en valeur dans l'historiographie. Généralement considéré comme une enclave entre les grands diocèses du Poitou, de la Saintonge et du Limousin, il présente toutefois un patrimoine roman conséquent. Il faut avant toute chose rappeler les éléments qui ont été valorisés dans cet espace, concernant notamment la singularité de l'architecture angoumoisine, la structure des façades et les études thématiques de sculpture.

La cathédrale Saint-Pierre d'Angoulême, les abbayes de Saint-Amant-de-Boixe, Saint-Pierre de Cellefrouin et Saint-Gilles de Puypéroux, ainsi que des églises Saint-Pierre-ès-Liens de Châteauneuf-sur-Charente, Saint-Denis de Lichères, Saint-Arthémy de Blanzac et Sainte-Eulalie de Champniers ont ainsi été choisies dans l'ancien diocèse pour leur intérêt historique, leur état de conservation et leur potentiel manifeste dans le cadre de cette étude. Ces édifices avaient, en effet, déjà été considérés dans le cadre d'un précédent mémoire de recherche¹⁰, qui portait sur le motif d'entrelacs. Les résultats de cette première approche avaient d'ailleurs été

⁷ Baschet, 2010.

⁸ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012.

⁹ Marchesin, 2017.

¹⁰ Chargé, 2017. Article synthétisant le mémoire de master.

limités par l'absence d'une étude plus large sur l'ornement, ce qui a en partie motivé cette thèse. Ces huit monuments ont donc fait l'objet d'un récolement exhaustif de leur décor monumental roman. Afin de traiter cette masse d'informations, l'ensemble a été enregistré dans des bases de données spatialisées permettant de rendre lisible la dispersion des formes dans les édifices. Leur décor a donc pu être étudié site par site, mais aussi dans un contexte commun, celui de leur diocèse, dont les limites furent relativement stables, du comté d'Angoulême, aux contours plus mouvants, de leur histoire et de leurs relations avec l'extérieur.

Les comptes-rendus de l'étude monographique de chaque église se trouvent dans le volume III de la thèse. Leurs résultats sur les questions des usages et des fonctions de l'ornement ont constitué le socle de la synthèse présentée dans ce volume.

Les résultats de l'étude proposée ici sont divisés en deux parties. On s'intéressera dans un premier temps aux façades, espaces/surfaces qui se distinguent par leur forme et leurs usages du reste de l'édifice, tout en concentrant une part singulière du décor monumental. Il s'agira d'essayer de mieux caractériser les systèmes d'interactions des ornements avec les images et les figures, qui dominent souvent sur ces élévations. Nous verrons de quelles manières l'ornement est à la fois un complément, un reflet et un soutien des images, de même qu'il favorise leur lecture et la transmission de leur message. L'étude des rapports entre ces deux parties du décor contribuera également à une meilleure compréhension de la sémantique et des dispositions des formes employées. On verra aussi comment l'agencement et le choix de motifs ornementaux permettent de structurer la façade en différents espaces, de même qu'ils agissent sur le regard du spectateur pour lier ces espaces entre eux de manière signifiante et symbolique afin de construire plusieurs niveaux de discours qui se complètent.

Dans une seconde partie, on s'intéressera au décor situé à l'intérieur des édifices, tout en commençant par l'observation des liens établis entre les décors des façades et ceux disposés à l'intérieur de l'église. Nous verrons aussi comment les motifs ornementaux sont déployés dans l'ensemble de l'édifice afin d'en lier toutes ses parties. Dans ce chapitre également, la synthèse visera à mettre en lumière les différents modes d'action de l'ornement dans l'organisation des espaces de l'édifice, travaillant avec l'architecture pour former des pôles, marquer des seuils, formuler des passages et définir des espaces. Il s'agira aussi de définir les rôles de l'ornement dans le balisage d'une progression dans la dynamique axiale de l'ensemble de l'église, mais aussi dans le cadre plus réduit de l'abside. Enfin, un dernier examen des liens entre les images et les ornements sera consacré à l'intérieur de l'église, en prenant également en compte les aspects de focalisation du décor, à la convergence entre les effets de l'image, de l'ornement et de l'architecture.

Cette thèse comprend donc trois volumes. Ce premier volume contient la synthèse. Il est associé au volume II, qui accueille les annexes comprenant les tableaux d'occurrences dans les sources (Annexe I) ainsi que l'ensemble des figures liées à cette synthèse (Annexe II). Des renvois sont signalés en notes de bas de page lorsqu'il s'agira de se référer aux tableaux (Annexe I). Le volume III rassemble les notices consacrées aux huit édifices sélectionnés pour une analyse exhaustive. Il pourra être consulté en amont de la troisième partie de la synthèse exposant les résultats de l'étude ou consulté régulièrement lors de la lecture de cette même

partie, afin d'apporter des renseignements complémentaires quant à l'édifice et à l'ensemble de son décor monumental.

Cette introduction a exposé de manière liminaire les fondations conceptuelles et les enjeux fondamentaux à l'étude approfondie des usages et des fonctions des ornements dans les décors monumentaux, que nous nous proposons de réaliser. Elle amorce une recherche que l'on souhaite exigeante et critique et qui doit en premier lieu être balisée par une compréhension approfondie d'un terme déjà employé à de nombreuses reprises, celui d'« ornement ».

PARTIE I : L'ORNEMENT ET L'ART ROMAN

Afin d'étudier la part ornementale des décors monumentaux romans, il convient de poser d'abord le contenu de ce concept d'ornement, qui a connu des fortunes diverses dans l'historiographie. Il s'agit d'un sujet aux contours flous, dont on admet généralement qu'il concerne ce qui n'est pas le sujet de l'œuvre, la scène historiée, l'image. Cette définition correspond à ce qu'on lit aujourd'hui dans les encyclopédies, notamment celle donnée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : « Action d'orner, d'agréments ou d'embellir quelque chose en y ajoutant des éléments de décoration. »¹¹. Pour comprendre ce qu'il en est dans le cadre de notre sujet, on commencera par se demander à quoi correspond cette notion dans le monde médiéval. On reviendra ainsi sur quelques textes datés entre le XI^e et le XIII^e siècle afin de mettre à l'examen leurs usages du terme « ornement » et de ses variations. Il s'agira à la fois de voir ce qu'il désigne et de définir les catégories de motifs qui sont comprises dans cet ensemble.

On verra ensuite comment le concept est placé au centre des débats sur la nature de l'art entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. Ce sont leurs conclusions qui ont cristallisé son approche dans la recherche en histoire de l'art à partir du XX^e siècle, qui s'intéressa d'abord à ses formes et ses héritages intrinsèques. On investira ensuite les différentes manières d'approcher l'ornement dans la recherche depuis le tournant des années 1990, où l'ornement devient une part signifiante de l'œuvre. Il est d'abord considéré comme un élément structurel des décors avant d'être envisagé comme une part signifiante, voir sémantisée.

I.1 LA CONSTRUCTION D'UN OBJET

La question de la nature de l'ornement et de sa place dans l'art est posée depuis l'Antiquité. Les éléments les plus anciens qui nous sont parvenus correspondent aux discours tenus par Platon, suivi de près par Aristote. Platon a eu tendance à rejeter en bloc toute forme d'ornement dans une œuvre, dans le but d'en conserver la pureté. Aristote a hérité de cette conception, tout en cherchant à la tempérer en proposant un usage mesuré de l'ornement dans les œuvres. Le bon ornement est, selon lui, celui qui ne cache pas le sujet, mais le met seulement et simplement en valeur¹². La pensée aristotélicienne a été remise en question à la fin du XVIII^e siècle dans le cadre du débat nommé – *a posteriori* – la « querelle de l'ornement » (ou *Ornamentstreit*). Il s'agit d'une période charnière dans le développement industriel, qui posait la question de la limite entre les arts et l'industrie, où l'ornement a été une frontière à débattre. Les interrogations soulevées à ce moment ont profondément marqué l'approche des historiens de l'art du XX^e siècle.

¹¹ CNRTL, Portail lexical d'Ortolang (Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue), rubrique « Lexicographie », en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/ornement>.

¹² Golsenne, 2012, p.8. « Une éthique de l'ornement, régie non par une condamnation absolue, mais par des règles et des mesures appropriées en fonction du lieu, du moment, des circonstances, des acteurs. L'éthique de l'ornement repose sur la convenance (*prepon*) entre l'essence et l'apparence, la pensée et son expression, la Forme et la Matière. Ce qui est condamnable, ce n'est ni l'art ni l'ornement en général, mais leurs excès, ce qui sort de la « juste mesure ».

Entre les deux, le Moyen Âge a laissé peu de traces sur la pensée de l'ornement. On cherche ici à comprendre à quoi elle correspondait pour la période qui nous concerne. Entre le XI^e et le XIII^e siècle, quelques indices sont dispersés dans des textes aux fonctions diverses. L'emploi du terme dans les traités et les sources descriptives peut nous aider à appréhender la manière avec laquelle les parties secondaires des décors étaient considérées. Afin de mieux les concevoir, on procède à une nouvelle recherche d'occurrences de l'« ornement » dans quelques textes médiévaux significatifs pour notre sujet.

Après avoir cerné la définition du terme pour la période médiévale et être revenu sur sa considération au XVIII^e et au XIX^e siècle, on procèdera à une approche historiographique thématisée appuyée sur les études d'historiens de l'art de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle. Les axes développés se concentrent dans un premier temps à la forme de l'ornement (ses motifs, sa place dans l'œuvre) puis sur ses rôles et ses fonctions dans les œuvres à partir des années 1990.

I.1.1. La pertinence de la notion d'ornement dans l'art médiéval

Les textes médiévaux ne mettent pas directement en lumière la valeur de l'ornement. Il nous faut revenir à des considérations générales sur les œuvres d'art pour comprendre comment celui-ci était envisagé. Nous nous intéresserons en premier lieu aux théories d'économie générale du décor et de l'image élaborées par les exégètes de la période, avant d'interroger les textes descriptifs qui nous permettront de mieux comprendre l'intérêt pour la part ornementale du décor. Il s'agit de savoir comment l'œuvre est perçue dans sa globalité avant de s'intéresser à une de ses parties.

Jusqu'au XI^e siècle, les questions liées aux images se concentraient essentiellement sur celle de l'image divine. Olivier Boulnois a réalisé une synthèse éclairante sur le sujet¹³. À partir des années 1100, la question apparaît plutôt résolue : l'image est un moyen d'accès à la spiritualité. Quelques questionnements ont alors émergé, relatifs à la beauté visuelle et à l'embellissement des églises. En s'appuyant sur les textes de plusieurs rédacteurs, notamment ceux d'Alain de Lille (1128? -1202), l'auteur montre que les images et leur décor sont considérés comme une valeur ajoutée, glorifiant le lieu : « Par comparaison, il semble que les images des saints et l'image du Christ peuvent être peintes, pour que les hommes, par ce qu'ils voient, soient invités à [la contemplation de] l'invisible, et pour que, par les signifiants (*signantia*), soient vénérés leurs signifiés ; car ce que les lettres écrites sont aux clercs, les peintures le sont aux laïcs. »¹⁴.

L'appréciation valorisée du décor transparaît bien dans les préceptes de l'abbé Suger (1080/81-1151). Il considère que l'ornementation élève le lieu pour honorer la divinité¹⁵. Comme le relève T. Golsenne, le décor somptuaire était pour Suger un élément nécessaire de la société, qui permettait de hiérarchiser et de différencier les statuts des lieux et des personnes¹⁶. À la même période, Bernard de Clairvaux (1090-1153) présentait des propos plus

¹³ Boulnois, 2008, p. 237-242 ; Boulnois, 2009.

¹⁴ Alain de Lille, *De fide catholica, contra haereticos sui temporis*, livre IV, 12 (PL 210, 427), cité par : Boulnois, 2008, p.237.

¹⁵ Suger, 1996, p. 137.

¹⁶ Golsenne, 2012, p. 9.

mesurés sur l'emploi du décor, comme dans toutes les pratiques des chrétiens. Comme l'a fait remarquer Isabelle Marchesin, la formule « *delicias non amplecti* »¹⁷ condamnait l'excès et l'abondance de décor dans les édifices. Saint Bernard ne rejetait ni une forme ni un motif en particulier, mais son action qui peut être néfaste sur les moines de la communauté¹⁸.

Le décor de l'église était avant tout envisagé comme une manière de distinguer l'édifice dans le monde laïc, et de l'élever¹⁹. Jérôme Baschet le définit en trois catégories : *pictura*, *pallia* et *ornamenta*. Selon A. Rauwel, reprenant les textes de Pierre Lombard, Sicard de Crémone et Durand de Mende, la première catégorie désigne les peintures de l'église²⁰. Elles présentent des images qui sont par la suite travaillées par la mémoire. Les *pallia* concernent des pièces de tissus dont la fonction principale est de créer un cadre majestueux qui distingue le bâtiment. Il s'agit généralement de tentures. Enfin, les *ornamenta* sont les objets au service de Dieu, ceux qui se rapportent à la liturgie eucharistique, ainsi que l'autel. Ils présentent une élévation visuelle et symbolique.

Dans les textes cités ci-dessus, c'est le décor en général qui est au centre des préoccupations et la question de l'ornement n'y est que rarement soulevée en elle-même. Dans le cadre de cette recherche, quelques textes ont été repris afin de mettre en lumière les termes se rapportant à l'ornement et ainsi de comprendre le sens qui leur était accordé selon leur contexte. Ils sont présentés dans les tableaux de l'Annexe I du second volume de la thèse. Les occurrences des termes liés à l'ornement y sont relevées dans les textes originaux et dans les traductions du traité *Diversarum artium schedula* du moine Théophile (v. 1070-1125)²¹, du *Rationale divinorum officiorum* de l'évêque Guillaume Durant de Mende (v. 1230-1296)²² et des écrits de Rodulfi (1070-1138) et ceux de la *Continuatio secunda* dans les *Gesta abbatum trudonensium*²³. On regardera également les descriptions réalisées dans le livre V du *Codex Calixtinus*²⁴ ainsi que dans le texte du moine Giraud de Barri (1146-1223), dont la traduction est proposée dans un article de Jean-Claude Bonne publié en 2001²⁵.

Les deux premiers traités, le *Diversarum artium schedula*²⁶ et le *Rationale*²⁷, présentent de nombreux emplois des termes recherchés. Le premier est consacré aux techniques de production artistique, qu'il divise en trois parties concernant respectivement l'art de la peinture, du verre peint et du métal. L'auteur emploie des variations de termes qui se réfèrent au nom « ornement »²⁸ et au verbe « orner »²⁹ à 18 reprises dans la version latine. Le texte français compte 25 fois l'usage de ces termes en traduisant régulièrement le verbe « décorer » par celui

¹⁷ Bernard de Clairvaux, 1866.

¹⁸ Marchesin, 2010, p. 234-235.

¹⁹ Baschet, 2008.

²⁰ Rauwel, 2013, p. 176-178.

²¹ Théophile, 1996.

²² Durand de Mende, 1477 ; Durand de Mende, 1854.

²³ Raoul de Saint-Trond, 1877.

²⁴ Vielliard, [1938] rééd. 1984.

²⁵ Bonne, 2001, p. 79-80.

²⁶ Théophile, 1996.

²⁷ Durand de Mende, 1854.

²⁸ Cf. Volume II, Annexe I, *Diversarum artium schedula*, Tableau 1 p. 9.

²⁹ Cf. Volume II, Annexe I, *Diversarum artium schedula*, Tableau 2, p. 9-10.

d'« orner ». Le terme d'ornement est ici employé pour caractériser des éléments ou des motifs réalisés sur des objets finis et fonctionnels. Il qualifie un ajout qui augmente la qualité de l'objet et participe de son achèvement. Quand on regarde les emplois du verbe « orner », on voit qu'il caractérise l'action d'ajouter des motifs à ces objets – animaliers ou végétalisés –, des éléments à ces motifs – comme des perles aux vêtements des figures – ou des matériaux précieux sur l'objet – de l'émail, des pierreries, de l'or. Là encore, ils contribuent à l'accroissement de la qualité et de la valeur matérielle et symbolique de l'objet.

On compte 110 occurrences dans la version latine du *Rationale*.³⁰ Il s'agit du premier traité liturgique de Guillaume Durand, évêque de Mende, dont la version finale est achevée en 1286³¹. Il formulait une synthèse de plusieurs siècles de commentaires sur les rites de l'Église et vise à ordonner ses pratiques. L'ouvrage est divisé en huit livres et deux d'entre eux se sont révélés particulièrement intéressants pour cette étude :

- le premier livre, intitulé « Des églises et des lieux sacrés » avec 46 usages des termes liés à l'ornement, dont le Chapitre III, qui consiste en un traité iconographique, rassemble à lui seul 26 occurrences³².

- le troisième livre « Des vêtements ou ornements des prêtres, des pontifes, des autres ministres », avec 32 citations³³.

Le livre I évoque d'abord l'ornement dans ses titres : « Des peintures, des sculptures et ornements », « Des peintures, des voiles et des ornements », nous faisant comprendre que le terme est ici employé pour évoquer tous les éléments venant augmenter l'aspect visuel et symbolique de l'église elle-même. Dans le chapitre III, au folio 9v., on accède à une caractérisation de l'ornement : « L'ornement de l'église consiste en voiles, en tapis et en tentures de pourpres, de soie et d'autres choses semblables. ». Il s'agit donc de tissus précieux participants de la beauté de l'édifice et de sa distinction par rapport au monde commun. On comprend aussi que l'ornement concerne des éléments précieux (notamment en or) qu'on vient ajouter pour « élever » l'autel dans le bâtiment. Des ornements étaient aussi disposés dans l'église au moment des festivités. Ils distinguaient ainsi l'édifice dans un moment singulier du calendrier chrétien. Par deux fois on trouve au chapitre III des citations qui concernent directement la sculpture, avec les « murs ciselés du Temple de Salomon » au folio 8, et les « bas-reliefs sculptés » qui ornaient les murs au *verso* du folio 9.

Le livre III emploie aussi le terme d'« ornements » pour évoquer l'accumulation de choses, comme dans le Livre I^{er} : « Vêtements pontificaux, sacerdotaux pour ses prêtres et ses lévites, et encore d'autres ornements et des linges ». Dans ce chapitre, l'ornement fait référence aux vêtements et aux objets qui marquaient et distinguaient un statut et une fonction chez un membre du clergé, et tout particulièrement le pape.

Dans les deux traités de Théophile et Guillaume Durand, l'ornement désigne une forme de parure, que ce soit pour le mobilier, l'église ou le clerc. Ces éléments étaient employés pour distinguer un objet liturgique, l'autel majeur, les temps forts du calendrier chrétien, ou le rang et la fonction d'une personne. L'action d'orne correspond quant à elle à tout ce qui augmente la qualité visuelle, matérielle et symbolique de l'objet, de l'église ou du clerc. Orner c'était

³⁰ Cf. Volume II, Annexe I, *Rationale*, p. 12-21.

³¹ Longère, 2006.

³² Cf. Volume II, Annexe I, *Rationale*, tableau 1, p. 12-15.

³³ Cf. Volume II, Annexe I, *Rationale*, tableau 3, p. 16-18.

donc ajouter un élément afin d'accroître la valeur d'une chose, ce qui correspond à l'usage du décor tel qu'il était préconisé par Suger comme par Bernard de Clairvaux au XII^e siècle.

Dans *Diversarum artium schedula* et le *Rationale*, l'action d'orner l'édifice se rapportait plus généralement aux peintures, aux vitraux, aux tissus et aux matériaux précieux qui venaient couvrir l'intérieur des églises. On y trouve peu de mentions de sculpture.

C'est dans la *Chronique de l'abbaye de Saint-Trond* qu'on peut apprécier quelques mentions d'œuvres sculptées³⁴. Dans la première partie des *Gesta abbatum trudonensium* rédigée par Rodulfi (1070-1138) on retrouve les mêmes emplois du vocabulaire de l'ornement, qui font référence à des étoffes et des pièces d'orfèvrerie. La *continuatio secunda* rédigée entre 1138 et 1180 présente une forme de récit différent où on trouve la description d'une chapelle édifiée sous l'abbatiat de Wiric de Saint-Trond (1138-1180). L'auteur y présente la façade et notamment son portail en s'attachant à la mise en œuvre de colonnes, de bases et de chapiteaux sculptés qui, selon lui, ornent l'ensemble : « (...) et columpnis vivariis atque capitellis mirifice sculptis / ornavit (...) »³⁵. Les chapiteaux sculptés ainsi que leurs supports étaient donc aussi considérés comme des ornements de l'édifice.

L'ornement ou l'action d'orner correspondent dans les textes médiévaux à un usage aujourd'hui encore communément accepté : tout ce qui vient embellir, valoriser et distinguer l'architecture de l'église et les célébrations qui s'y déroulent. Il s'agit autant du décor architectonique, des peintures et des tentures que du petit et du grand mobilier.

Cependant, l'ornement tel que nous l'entendons intègre aussi l'idée de partie secondaire du décor. Elle ne transparaît pas autour de la notion d'ornement dans les textes précédemment cités. C'est en nous arrêtant sur l'approche générale du décor à travers des sources descriptives qu'on pourra savoir si cette distinction existe au Moyen Âge central. On utilisera ici la seconde partie de la chronique de l'abbaye de Saint-Trond, qui présente la description de l'agencement et du décor d'une chapelle du XII^e siècle, ainsi que le livre V du *Codex Calixtinus*³⁶ qui décrit au chapitre IX les portails de la cathédrale Saint-Jacques-de-Compostelle.

Dans la chronique de Saint-Trond, le récit commence par identifier les principales figures (le Christ et les saints) de haut en bas, puis le regard de l'auteur s'éloigne petit à petit et méthodiquement de la première image. Comme Robert A. Maxwell l'a fait remarquer dans son étude sur l'aspect programmatique des œuvres romanes³⁷, le rédacteur a travaillé en grande partie à l'identification des figures représentées à l'intérieur du chevet : la *Majestas* en premier lieu, puis celle du saint patron qui la jouxte à gauche, suivie de saint Eucherius qui se prosterne devant le Christ. Il passe ensuite aux figures de droite avec les martyrs Stephen, saint Quentin, saint Rémi, puis on trouve David, Moïse, Salomon et Isaïe³⁸. On suit ainsi la diffusion du regard de l'auteur dans le monument. Celui-ci décrivait un cheminement organisé, qui reflète un principe de symétrie. Mais le moine ne s'est pas simplement arrêté aux figures et a fait état de la disposition des pierres et de la variété de leurs couleurs disposées en alternance :

³⁴ Cf. Volume II, Annexe I, *Gesta abbatum trudonensium*, p. 23-24.

³⁵ Raoul de Saint-Trond, 1877, Tome II, p. 58.

³⁶ Vielliard, [1938] rééd. 1984.

³⁷ Maxwell, 2011, p. 139.

³⁸ Raoul de Saint-Trond, 1877, Tome II, p. 58.

« Car il a distingué les pierres en rangées ordonnées, tantôt blanches et tantôt noires, et il aménagea convenablement l'ouvrage, et toute la structure de la chapelle, distinguée par le travail de ses boiseries, avec des colonnes noires aux bases bien polies et aux chapiteaux sculptés d'une variété merveilleuse, à l'intérieur et à l'extérieur. ».³⁹

Il n'a pas décrit en détail les formes et les motifs sculptés sur les chapiteaux de la façade, mais il en a apprécié la variété.

Le *Codex Calixtinus* présente un récit semblable à la forme de la périégèse, c'est-à-dire du guide de voyage. Comme le fait remarquer Manuel Castiñeiras Gonzales, l'auteur s'y adresse directement au lecteur, dans une narration permanente qui implique une qualification des espaces et des éléments qui l'entourent⁴⁰. Le livre a pu être rédigé par plusieurs mains. Pour la partie consacrée à la cathédrale Saint-Jacques-de-Compostelle, la précision de la qualification de certaines parties du bâtiment ainsi que les accès privilégiés du rédacteur indiqueraient l'implication d'un chanoine local⁴¹.

Au portail nord, l'auteur présente la porte « de France » comme « ornée de belles sculptures »⁴². Dans sa description, il met ainsi en avant l'identification des figures et leur disposition : le Christ en majesté ainsi que les scènes issues de l'Annonciation⁴³. Il relève la présence de colonnes en marbre. Il en fait de même pour le portail sud, où il reconnaît les scènes et les personnages de la Trahison et de la Tentation du Christ. Il fait une nouvelle fois démonstration de son savoir à l'endroit qu'il indique comme la porte occidentale, où il a identifié la scène de la Transfiguration. Ces éléments de reconnaissance et d'appréciation de la qualité des matériaux interviennent en premiers dans l'organisation du récit, mais ils ne sont pas seuls. L'auteur note sur le portail nord un ensemble de sculptures denses et variées qui accompagnent les figures : « En outre, on a sculpté tout autour des figures des saints, de bêtes, d'hommes, d'anges, de femmes, de fleurs et d'autres créatures dont nous ne pouvons donner la description et le caractère, à cause de leur grand nombre. »⁴⁴. La liste qu'il établit fait ressortir la quantité et la diversité des éléments sculptés. Il nous transmet aussi un sentiment de désordre, qui limite sa capacité d'identification. Cet ensemble se retrouve aussi sur les deux autres portails. Au sud, par deux fois : « Ces colonnes sont les unes en marbre, les autres de pierre, admirablement sculptées de figures diverses : fleurs, hommes, oiseaux, animaux. »⁴⁵ et « En haut et en bas, à droite et à gauche, tout le mur est magnifiquement décoré de fleurs, d'hommes, de saints, d'animaux, d'oiseaux, de poissons et d'autres sculptures que nous ne pouvons décrire en détail. »⁴⁶, puis au portail occidental : « (...) il est flanqué de colonnes de marbres divers et décoré de figures et d'ornements variés : hommes, femmes, animaux, oiseaux, saints, anges, fleurs et ornements de tous genres. Sa décoration est si riche que nous ne pouvons la décrire en

³⁹ *Ibidem*, p. 57-58. *Distinctis enim lapidum decenter ordinibus, nunc albos nunc nigros vicissim operi convenienter inseruit, totamque capelle fabricam tabulato opere distinctam columnis nigris et vivariis cum basibus benepolitis et capitellis mira varietate sculptis intus et foris egregie venustavit.*

⁴⁰ Castiñeiras, 2013, p. 120-121.

⁴¹ Rucquoi, 2016.

⁴² *Ibidem*, p. 97.

⁴³ Vielliard, [1938] réed. 1984, p. 98-99.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

détail. »⁴⁷. Pour chaque portail, l'auteur procède de la même manière : son discours met d'abord en avant les figures, les scènes, la qualité des matériaux et dans un second temps il s'arrête sur l'ensemble sculpté qui les accompagne. Il n'a pas essayé de le décrire, choisissant simplement d'énumérer les types des représentations identifiées. Une étude détaillée de ces motifs lui apparaissait donc trop fastidieuse. On peut néanmoins noter que les listes établies se recoupent sur plusieurs éléments : végétaux, animaux ou bêtes, oiseaux (distincts de la catégorie précédente) et hommes. On touche ici à une matière secondaire des ensembles décoratifs, avec un répertoire de formes qui semble correspondre à ce que l'on observe dans l'art roman aujourd'hui encore.

Si on trouve le détail des figures et des scènes d'une part et l'ensemble ornemental d'autre part, il reste un motif qui s'en détache : celui du lion. L'auteur l'a décrit à plusieurs reprises, en détaillant les emplacements et les postures. Au portail nord d'abord : « Deux grands lions à l'air féroce se trouvent contre le mur à l'extérieur, le regard toujours fixe comme pour surveiller l'entrée, l'un à droite, l'autre à gauche. »⁴⁸, puis au portail sud : « Quatre lions se trouvent à ce portail, un à droite et un à gauche de chaque entrée ; entre ces deux entrées, au-dessus de trumeau, il y a deux autres lions farouches adossés l'un à l'autre. »⁴⁹. La figure du lion apparaît particulièrement remarquable, de telle manière qu'elle n'intègre aucune des deux parties du décor. Selon l'auteur, elle semble prendre le rôle de gardien dans le cadre de ces portails. La différence entre le lion et les autres « bêtes et oiseaux » dépend donc de l'interprétation de sa fonction par le rédacteur. Nous verrons que les représentations de formes léonines sont abondantes dans les décors romans et pas seulement sur les portails.

Dans le traité du moine Théophile, on peut lire à plusieurs reprises une énumération de motifs très approchants de ce qu'on trouve dans les descriptions du *liber sancti Jacobi*. Le manuel de Théophile fait régulièrement l'inventaire des types de motifs qu'il est possible de représenter sur les ouvrages produits. On y trouve plusieurs propositions et notamment celle de l'Agneau divin⁵⁰. Le texte insiste aussi sur la représentation des figures avec un chapitre dédié au dessin des visages (chapitre IX), mais aussi des présentations détaillées de la mise en œuvre des formes du visage, du corps et des vêtements⁵¹. À de nombreuses reprises, l'auteur a proposé de mettre en place des motifs floraux ou animaliers, sans plus de détail sur leur nature⁵². Ils sont présentés en liste et souvent associés à d'autres formes, comme celles des oiseaux ou des poissons, qu'on retrouve aussi dans le *Codex Calixtinus*. Il y a aussi ajouté quelques motifs géométrisants, comme les cercles et les nœuds⁵³. Dans l'expression de Théophile, on a le sentiment que ces motifs sont modulaires et interchangeable. Tous les animaux et toutes les fleurs sont bons à être représentés partout et l'auteur complète « ou autre chose qui vous plaira. »⁵⁴. La liste ne semble donc pas fermée, mais lorsque le rédacteur laisse ainsi libre le

⁴⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁸ *Ibid.*, p.99.

⁴⁹ *Ibid.*, p.102.

⁵⁰ Théophile, 1996. Par exemple p. 149, au chapitre XXV, sur un « petit calice ».

⁵¹ *Ibidem*. Notamment p. 250.

⁵² Cf. Volume II, Annexe I, Théophile, Tableau 3, p. 10-11.

⁵³ Théophile, 1996, p. 192.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 232.

choix du motif, on suppose qu'il s'adresse à un public averti qui a connaissance des formes convenables pouvant être apposées sur l'objet traité.

Le motif du lion y est aussi distinct des autres animaux. Il est présenté à trois reprises avec de nombreux détails quant à la posture adoptée⁵⁵. Par deux fois, aux chapitres LVIII et LIX, l'auteur l'a proposé au choix avec celui de l'homme⁵⁶. Ils apparaissent équivalents en sens et en valeur pour orner le support. Là encore, le traité de Théophile présente une certaine souplesse dans le choix des décors.

En regardant les traités et les deux textes descriptifs présentés, on comprend que le terme « ornement » est employé de manière plus large par rapport à ce que nous entendons aujourd'hui. Les récits des rédacteurs mettent en évidence un traitement différencié pour les parties figurées ou historiées du décor et le reste, abondant et varié. Cette partie secondaire de l'œuvre – puisqu'elle apparaît dans un second temps de la description – n'est pas spécifiquement désignée en tant qu'ornement, mais peut aussi être appelée décor. On y trouve des motifs variés, mais qui respectent généralement des catégories spécifiques qui semblent adaptées pour le décor de l'église et de son mobilier. Ni Théophile, ni le rédacteur du livre V du *Codex Calixtinus* ne sont allés plus loin dans le détail des motifs ornementaux, leur valeur et leur rôle. Dans les formulations du premier auteur, cela semble suffisamment implicite pour ne pas avoir à le développer. Quant au second, il répète que la densité et la variété ne lui permettent pas d'entrer dans les détails.

Un autre texte descriptif, rédigé par Giraud de Barri (1146-1223), a développé de manière un peu plus approfondie la compréhension des motifs qui accompagnent les figures. Giraud est un clerc gallois qui a fait part de son expérience face à un manuscrit antérieur. D'après Jean-Claude Bonne, il s'agit vraisemblablement d'un manuscrit enluminé celto-insulaire réalisé entre le VIII^e et le X^e siècle. L'œuvre a aujourd'hui disparu. En préambule de son récit, le rédacteur se qualifie lui-même de « *diligens scutator* »⁵⁷, soit « observateur soigneux ». Dans son texte, il a décrit les formes, les couleurs et les figures qu'il voit, avant de présenter les émotions qu'il en a retiré. Le paragraphe médian du texte s'arrête sur les « figures » qui ne sont pas identifiées :

« Ici, vois la face de la Majesté tracée par inspiration divine ; là, les formes mystiques des Évangélistes [...] ; et d'autres figures presque à l'infini. Si tu les considères d'une façon superficielle et peu attentive, à la manière habituelle, elles te sembleront des ratures plutôt que des ligatures ; tu ne remarqueras absolument aucune subtilité, là où pourtant tout n'est que subtilité. Mais si tu invites la pointe de ton regard à observer plus perspicacement et que tu pénètres beaucoup plus intimement dans les secrets de l'art, tu pourras remarquer des intrications si fines et si subtiles, si étroites et si serrées, si noueuses et enchaînées comme des liens, et si éclatantes de couleurs encore fraîches, que tu soutiendras qu'en vérité tout cela a été composé avec un soin angélique plutôt qu'humain. »

⁵⁵ *Ibid.*, p. 199-200.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 203 et 205-206.

⁵⁷ Bonne, 2001, p. 79.

Giraud de Barry a ici présenté des motifs géométrisants, certainement noués et entrelacés, pour lesquels il ne semble avoir envisagé aucune sémantisation directe, ni religieuse ni symbolique⁵⁸. Il s'est cependant arrêté sur l'« intrication », c'est-à-dire à la fois la complexité et l'élaboration exacte des dessins. Le rédacteur a également souligné la qualité des couleurs, au sens matériel de la densité et de la saturation en pigments. On comprend alors qu'il percevait dans cet ensemble de motifs un outil d'intercession réciproque. C'est-à-dire qu'en considérant la qualité, la complexité et la justesse formelle de l'œuvre, il a envisagé qu'elle ait été réalisée avec l'aide de Dieu, mais il considérait cependant que seule son observation fine permet d'accéder à Lui.

Le rédacteur n'a donc accordé ni sens, ni fonction à l'ensemble ornemental, dont les éléments entrent toutefois en adéquation avec les autres représentations enluminées de l'œuvre : le Christ en Majesté et les figures du Tétramorphe.

On note que le rédacteur a bien eu conscience de l'effort du regard et de la réflexion qu'il a produit pour accéder aux mystères du jeu des formes et des couleurs. Cette appréciation de ses propres capacités se retrouve aussi dans les *Gesta abbatum trudonensium*. En revanche, le rédacteur du livre V du *Codex Calixtinus* ne semble pas avoir mis en œuvre cette recherche et a avant tout souhaité nous faire part de l'accumulation d'ornement, participant de la majesté des portails de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle.

Dans l'ensemble des textes qui ont été ici pris en compte, l'ornement apparaît donc inhérent aux œuvres romanes, puisqu'il y est considéré depuis la création jusqu'à la réception de l'œuvre. Il reste toutefois secondaire – c'est-à-dire traité en seconde position – dans l'ensemble des considérations qui en sont faites. Les descriptions du *Codex Calixtinus* ainsi que le traité du moine Théophile présentent des listes de motifs similaires, qui semblent délimiter un vocabulaire ornemental. Ils sont aussi considérés dans les textes de Durant de Mende, les *Gesta abbatum trudonensium* et le *Codex Calixtinus* comme des éléments fonctionnels, qui ont vocation à élever et augmenter la valeur de l'église ou des espaces dans lesquels ils sont disposés au moment où ils le sont – lorsqu'il s'agit de mobilier. Ils en laissent transparaître une appréciation sensible, qui est d'autant plus appuyée dans l'expérience qui en est faite par Giraud de Barri, où l'ornement prend une part fonctionnelle dans l'œuvre tout en restant complémentaire du sujet.

Depuis une quarantaine d'années, la réflexion sur les sources fait l'objet de recherches visant à comprendre la conception de l'image à l'époque romane, proposant ainsi une inflexion méthodologique majeure. La question de l'ornement apparaît dès la fin du XVIII^e siècle chez les historiens de l'art. Les principaux textes des courants de pensée développant ce sujet sont repris ici. On s'intéresse particulièrement à leur prise en considération des formes ornementales dans la hiérarchisation des arts et à la construction progressive de la notion d'ornement telle qu'elle est entendue au XX^e siècle.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 80.

I.1.2. L'emploi moderne du terme

La notion d'ornement telle qu'elle est entendue en histoire de l'art a été conditionnée par un ensemble de débats et de considérations apparus entre la fin du XVIII^e et le début du XX^e siècle. Le Moyen Âge fait l'objet à ce moment-là d'une redécouverte qui remet ses œuvres au centre de toutes les questions historiques et artistiques. On se trouve aussi à une période charnière de la construction de l'histoire de l'art en tant que discipline, où les préoccupations contemporaines – période révolutionnaire, ère industrielle – viennent petit à petit définir l'objet « ornement ». On cherchera ici à mettre en lumière l'évolution de la notion avant les années 1930, afin de mieux comprendre sa construction avant d'intégrer les premiers grands travaux de recherche en histoire de l'art.

C'est peu avant 1800 qu'apparaissent les premières interrogations sur la nature de l'ornement. À un moment d'essor du monde industriel, on en vient naturellement à poser la question de la limite entre les arts et l'industrie. L'ornement apparaît alors comme une frontière à discuter⁵⁹. Le débat a été lancé par Andreas Riem en 1787. En tant que secrétaire de l'Académie des arts et des sciences mécaniques de Prusse, il a demandé l'interdiction de l'enseignement des ornements, qu'il considère comme décadents⁶⁰. Après une longue enquête « aux origines de l'art », il ne leur a accordé aucune signification, ce qui permet de justifier qu'il s'agit d'artisanat plutôt que d'art. Il eut ses soutiens comme ses détracteurs, faisant face à de nombreuses réactions en faveur de l'usage des motifs ornementaux. Ces derniers, afin de motiver leur position, ont mis en avant leur emploi en grande quantité durant l'Antiquité, comme le montrent les découvertes faites à Herculaneum (1738) et à Pompéi (1748).

En 1793, Karl Philipp Moriz parvint à clore le débat en proposant une solution qui scinde en deux catégories les motifs ornementaux⁶¹. D'un côté on trouve le décor, constitué de motifs dévalorisés comme les « grottesques »⁶² – employées dans les œuvres baroques – et de l'autre les ornements qui comprennent des formes valorisées du type de l'arabesque. Moritz a également tranché sur la question de l'usage et de la fonction des ornements. À la suite de Kant, il a repris le discours aristotélicien, en proposant de percevoir dans les formes ornementales des prolongements ou des compléments, du sujet de l'œuvre. Dans sa publication de 1790, Kant considérait que l'ornement devait être secondaire dans une œuvre, sinon il lui serait néfaste⁶³. Dans le cas où il travaillerait à rendre l'œuvre lisible, alors il serait accepté. Selon Alain Muzelle, qui développe les théories de Moritz sur le motif de l'arabesque, l'auteur se rattache aussi aux idées de Johann Wolfgang Goethe, qui appréhendait l'ornement comme un outil participant à organiser et dynamiser l'œuvre⁶⁴.

Les conclusions de l'*Ornamentstreit*, sur les fonctions comme les origines de l'ornement, sont la source des questions développées par la suite.

Les premières années du XIX^e siècle ont vu l'éclosion du courant romantique, amenant dans son sillage un goût renouvelé pour les œuvres médiévales. Suite à la Révolution et dans

⁵⁹ Paquet, 2020, p. 25-39.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Moritz, 2008.

⁶² Chastel, 1988.

⁶³ Kant, 1790, p. 158.

⁶⁴ Muzelle, 2006.

un contexte de croissance du monde industriel, les milieux artistiques se sont eux aussi renouvelés et ont trouvé dans le Moyen Âge un espace de projection de leurs idéaux. Selon Isabelle Durand-Le-Guern, il présente une forme de continuité historique avec l'Ancien Régime, tout en étant suffisamment distant de la réalité pour être un espace de création rêvé⁶⁵. Valoriser le Moyen Âge, c'est aussi se poser en contradiction avec le courant néoclassique qui puisait ses références dans le monde antique. La « grottesque », jusqu'ici rejetée, devint alors un fer de lance du Romantisme, valorisant les imperfections, l'exagération et les contrastes dans tous les domaines littéraires et artistiques⁶⁶.

Le développement du goût pour la période médiévale a aussi fait prendre conscience des conditions de conservation des monuments et des œuvres médiévales. Des moyens furent engagés pour effectuer un état des lieux, inspecter puis restaurer les monuments. Pour les historiens de l'art, il fut d'abord question de les classer et de les organiser dans un esprit scientifique correspondant à la méthode de Taine. L'étude des monuments passa par la statistique monumentale élaborée en Normandie par Arcisse de Caumont, qu'Adolphe Napoléon Didron rejoignit. Ce dernier était également impliqué dans la restauration des œuvres d'art. Il étudia les techniques de construction des monuments et de confection des éléments de mobiliers médiévaux afin de les reproduire à l'identique dans ses industries. La grande entreprise de collecte des œuvres médiévales, leur étude à fins de restauration, comme à l'enseignement et à la formation des nouveaux architectes, est venue réalimenter la question de l'ornement. Oleg Grabar, dans *L'ornement, formes et fonctions dans l'art islamique*, évoquait ainsi la position centrale de la notion d'ornement dans les longs débats du XIX^e siècle : « Quant aux termes "ornement" et "décoration", on a beaucoup écrit à leur sujet depuis le début du XIX^e siècle dans la mesure où tous les penseurs et créateurs impliqués dans des mouvements artistiques (à l'exception peut-être de la peinture) ont dû élaborer des doctrines ou prendre position sur ce qui, à leur avis, relevait de l'ornement. Celui-ci, en particulier, a été au cœur des débats qui ont accompagné la création d'écoles d'art industriel, appliqué ou décoratif. Owen Jones, William Morris, John Ruskin, Carl [sic] Semper, Viollet-le-Duc ou Aloïs Riegl ont tous, chacun à sa façon, tenu des propos passionnés sur l'ornement... »⁶⁷. En effet, tout au long du XIX^e siècle, la question de l'ornement cristallisa les inquiétudes entourant le devenir de l'art face à son industrialisation. Il s'agissait alors de savoir ce que sont les ornements et si leur production mécanisée est à considérer comme une œuvre d'art. John Ruskin, à l'origine du mouvement Arts and Crafts, se fit le porte-parole d'une génération d'artistes déstabilisés par la révolution industrielle. Dans la *conférence sur l'art et ses applications à la décoration et à la manufacture*⁶⁸, il dénonça les productions d'œuvres dans les usines en prenant l'exemple des ornements. Ruskin ne leur concédait aucun des bienfaits d'une œuvre réalisée par la main d'un artiste, ni authenticité ni émotion.

Peu avant les années 1850, les motifs ornementaux commencèrent à être recensés en utilisant les méthodes de classification des œuvres développées pour les monuments. Pour les œuvres médiévales, Viollet-le-Duc y participa largement, comme le montrent ses carnets (**fig. 1**). On peut supposer que ses premières fonctions en tant que professeur suppléant de

⁶⁵ Durant-Le-Guern, 2001, p. 11-22.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 219-239.

⁶⁷ Grabar, 1996, p. 22-23.

⁶⁸ Ruskin, 2011.

composition et d'ornement à la petite école de dessin de Paris, ou ses premiers travaux sur les sculptures de la Madeleine du Vézelay, lui auront laissé une sensibilité pour le sujet. Les formes reportées sont alors employées pour les restaurations et notamment dans les ateliers de Didron. Les motifs connus à la Renaissance et au XVII^e siècle ont été les premiers à être compilés en planches afin d'être reproduits dans un contexte industriel⁶⁹ (**fig. 2**). Puis rapidement, en pleine période orientaliste, les architectes comme Owen Jones⁷⁰ et Jules Bourgoïn⁷¹ se sont engagés dans des tours de l'espace méditerranéen pour recenser de nouveaux motifs (**fig. 3**). Ils donnèrent des modèles aux œuvres industrielles et à l'enseignement des arts décoratifs. Les répertoires illustrés résultants de leurs voyages présentaient déjà une organisation évoquant une logique évolutionniste. Jones, le premier, appliqua une « grammaire de l'ornement » qui expliquait la multiplicité des motifs géométrisants par des combinaisons de formes simples selon différentes modalités. La démarche représentait bien la nécessité exposée par Philippe Descola dans *La Fabrique des images*⁷², où dans un monde objectif il faut expressément répondre à la question « Que cherche-t-on à objectiver en figurant ? » et rationaliser l'expérience de l'œuvre au moyen de classement et d'organisation de ses objets.

Gottfried Semper était un contemporain d'Owen Jones. Leurs idées sur l'ornementation s'entrecroisèrent et se recoupèrent régulièrement⁷³. Semper développa une approche culturelle des formes, qui lui permit de définir des styles. Il remplaça l'ensemble des productions anciennes dans une grande chronologie, ce qui lui fit remarquer l'antériorité des formes ornementales sur toute autre forme artistique⁷⁴. Il percevait dans l'ornement médiéval et moderne des motifs hérités de l'artisanat antique : « Ces types proviennent de différents arts techniques du temps où ils étaient perçus dans leur utilisation la plus primitive [...] »⁷⁵. Il précisait ceux mis en œuvre dans « la poterie, la vannerie, ou le tissage ». Il s'agirait ici de formes ornementales primaires, qui sont modifiées par les cultures suivantes. Semper a conçu l'ornement dans une généalogie, à la manière d'Owen Jones. Les motifs les plus anciens seraient les moins complexes, qui deviendraient de plus en plus denses et complexes au fil des références et des modifications apportées par les cultures postérieures. Semper remarquait également le grand nombre de représentations ornementales sur les architectures et questionna alors le rapport entre les deux formes artistiques. Selon l'auteur, dans la chronologie des arts, l'ornementation aurait été développée avant l'architecture. Elle serait donc indépendante et autonome de l'architecture. Selon Semper, l'ornement aurait été introduit dans l'architecture par nécessité. Il y aurait une fonction : incarner le mouvement. Sur l'emploi des motifs artisanaux et ornementaux antiques, l'auteur ajoutait : « [...], leur utilisation technique et spatiale la plus originelle ne disparut cependant jamais totalement et ils continuèrent bien plutôt à agir en tant qu'agents actifs de transformations postérieures des formes architecturales. »⁷⁶. Le rapport fonctionnel entre

⁶⁹ Reynard, 1844.

⁷⁰ Jones, [1856] rééd. 2001.

⁷¹ Bourgoïn, 1880.

⁷² Descola, 2011, p. 73.

⁷³ Varela Braga, 2020.

⁷⁴ Semper, 2007.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 309.

⁷⁶ *Ibid.*

architecture et ornement était aussi partagé avec Jones. Cette notion a engagé de nombreuses recherches ultérieures.

Au tournant du XX^e siècle, Alois Riegl s'empara à son tour du sujet de l'ornement dans *Questions de style*⁷⁷. Il y développa l'idée d'un ornement fonctionnel proposée par Semper. Riegl se positionnait globalement contre leur interprétation symbolique, mais il insistait tout de même sur le fait que, s'ils n'avaient aucune signification, ils n'auraient pas connu un tel développement. Ses travaux sur l'ornementation végétale dans *Question de Style* ont été présentés avec une organisation évolutionniste – dans la lignée d'Owen Jones – et culturelle – à la suite de Gottfried Semper – des formes. Selon lui, les formes ornementales sont héritées des formes végétales naturelles. Les motifs employés depuis l'Antiquité, comme celui de la palmette, ont été perpétuellement représentés et réinterprétés selon la civilisation dans laquelle ils se trouvaient. Les formes initiales des végétaux ont été modifiées dans une stylisation extrême qui pouvait parfois les pousser jusqu'à l'abstraction⁷⁸. Selon Riegl, la compréhension d'une civilisation d'un point de vue historique et archéologique était nécessaire avant de comprendre une œuvre. Il mettait ainsi en place une méthodologie moderne de l'histoire de l'art comme science sociale. Toutefois, à l'instar de Semper, dans les comparaisons d'œuvres mises en place, la technique et l'espace de création n'ont pas été pris en compte. *Stielfragen* n'a été traduit que dans les années 1950 et ses avancées majeures sur la question de l'ornement n'ont que rarement traversé les frontières. Wilhelm Worringer, son compatriote, hérita rapidement de ses travaux et développa ses idées dans *Abstraction et Einfühlung*⁷⁹. Il y considérait l'art comme une caractéristique singulière à chaque culture. Il appliqua aux ornements géométriques les principes que Riegl avait associés à l'étude des ornements végétalisés⁸⁰.

Tout au long du XIX^e siècle et jusqu'au début du XX^e siècle, la véhémence des propos portés dans le cadre de l'industrialisation et de la classification des sciences et des arts mena au rejet de la notion d'ornement dans les courants moderniste et postmoderniste (notamment dans le domaine de l'architecture). Adolf Loos en a été le parfait exemple. Il s'exprimait dans le courant architectural moderniste allemand : « L'homme moderne n'a pas besoin de l'ornement [...] Aucun des objets que nous disons modernes n'a d'ornement »⁸¹. Thomas Golsenne éclaire le conflit de l'auteur avec les idées d'Aloïs Riegl : « Alors qu'Aloïs Riegl vante l'ornement comme forme originelle de l'art, Adolf Loos, son concitoyen viennois, retourne l'argument en y voyant la preuve de son archaïsme barbare et indigne de la modernité. »⁸². Dans son essai, Adolf Loos relevait la diversité des problématiques autour de l'ornement, qui dépassait largement le cadre de l'art médiéval. La ligne postmoderniste rejetait entièrement la surcharge ornementale qui, dans ce cadre, était considérée comme du décor si on reprend la division de Moritz.

Les travaux de Gottfried Semper et d'Henri Focillon ont profondément marqué et conditionné l'approche actuelle de l'ornement. Semper comprenait les motifs de l'ornement

⁷⁷ Riegl, 1992.

⁷⁸ Grabar, 2010, p. 5.

⁷⁹ Worringer, 1986.

⁸⁰ Sauvagnargues, 2010.

⁸¹ Loos, 2003, p. 7.

⁸² Golsenne, 2012, p. 5.

comme des formes primitives – aux origines de l'art – qui ont évolué au fil des cultures. Son avancée majeure reste de les définir comme un élément fonctionnel et organisationnel des bâtiments dans lesquels ils se trouvent⁸³. Henri Focillon n'a pas été directement touché par ces thèses allemandes. Dans *Vie des Formes*⁸⁴, il amena une dimension supplémentaire. Il considérait que l'ornement était une part de l'œuvre complète, qui participait à la structurer, à la rendre lisible : « [...] il est déjà une frontière et un chemin. Il arrondit, il effile, il départage le champ aride où il s'inscrit. Non seulement il existe en soi, mais il configure son milieu, auquel cette forme donne une forme. »⁸⁵. Focillon percevait donc l'ornement comme un élément actif d'une œuvre – et de toutes œuvres, pas seulement de l'architecture. Il définit surtout « le thème ornemental »⁸⁶. Selon l'auteur, il n'y eut ni vocabulaire, ni répertoire de l'ornement, mais des formes auxquelles on attribua une fonction et une part de la signification de l'œuvre.

Jurgis Baltrušaitis, disciple de Focillon, approfondit les théories de *La Vie des Formes* dans le domaine de l'ornement médiéval⁸⁷. Il mit en évidence le lien entre images et ornements dans l'art roman. Selon son étude sur la mutation des formes, des motifs empruntés aux registres figurés et historiés pouvaient aussi devenir des ornements. Cela dépendrait de leur disposition et de leur espace de représentation, c'est-à-dire de leur fonction dans l'œuvre. Dans le cas de la sculpture monumentale romane, les motifs choisis devaient se plier aux volumes architecturaux en place. Baltrušaitis se rapporta ici à la « loi du cadre »⁸⁸ énoncée par Focillon, qui démontrait comment toute forme représentée est adaptée afin de fonctionner avec le support sur lequel elle est représentée. Comme le souligne Jean-Claude Bonne : « Focillon et Baltrušaitis font démonstration de la force ornementale de l'art roman. [...] la contrainte architecturale oblige l'art roman à devenir ornemental, mais n'en fait pas une volonté. »⁸⁹. La thèse de Baltrušaitis élargit donc le répertoire monumental aux formes géométrisantes, végétalisées, figurées (animales et anthropomorphes), ainsi que toutes les hybridations de plusieurs de ces parties. Il développa largement le principe d'hybridation des formes, qui représentait, selon lui, la force d'adaptabilité de l'art roman aux exigences de l'architecture.

Chez Baltrušaitis comme chez ses prédécesseurs, les formes étaient étudiées en dehors de tout contexte technique ou géographique. L'approche évolutionniste dont il relevait eut proposé une première chronologie des formes⁹⁰. Ses travaux, à l'instar de ceux des héritiers de Riegl comme Keppel Creswell⁹¹ sur les variations d'acanthes, visaient à établir des séquences chronologiques basées sur les évolutions des combinaisons des formes.

Entre la fin du XVIII^e et le début du XX^e siècle, la question de l'ornement a été prise dans un revirement philosophique. Depuis son image baroque, synonyme de surcharge, l'ornement a finalement été compris comme une part fonctionnelle et nécessaire des œuvres et des

⁸³ Koetz, Thibault, 2012.

⁸⁴ Focillon, [1943] rééd. 1981.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Baltrušaitis, [1931] rééd. 1986.

⁸⁸ Focillon, 1938.

⁸⁹ Bonne, 1997b, p. 216.

⁹⁰ Grabar. 2010.

⁹¹ Keppel, 1940.

architectures. Au tournant du Romantisme et du siècle de l'industrie, un regard de plus en plus précis a été porté sur ces formes, leurs compositions et leurs évolutions. Les avancées majeures de Gottfried Semper, Aloïs Riegl et Henri Focillon suivies par Jurgis Baltrušaitis ont laissé entrevoir un fort potentiel dans l'étude des ornements. Dans le domaine de l'art roman, la multiplicité des formes ornementales ouvre bientôt de nouvelles questions sur leurs interprétations et leurs symboliques.

I.2 L'ORNEMENT COMME SUJET DE RECHERCHE : ESPACE, RÔLE ET FONCTION DANS LES ŒUVRES MÉDIÉVALES

Entre les études de Focillon et Baltrušaitis et les années 1990, peu de nouveaux travaux sont venus enrichir les premières réflexions établies à la suite du renouvellement conceptuel du siècle 1800.

Au milieu du XX^e siècle, les recherches sur l'ornement dans les œuvres médiévales sont encore naissantes. Marc Thibout, dans un article publié en 1945 a résumé la situation dans la formule qui ouvre le texte : « Il est une voie dans laquelle peu d'érudits se sont encore engagés parce qu'elle mène évidemment à des résultats secondaires, mais qui n'est pas dénuée d'un certain intérêt, c'est l'étude de la décoration purement ornementale [...] »⁹². L'auteur soulève ici trois points essentiels qui font état des difficultés du sujet. En premier lieu, il évoque le petit nombre de recherches qui ont été menées dans ce domaine. Le thème de l'ornement serait volontairement laissé de côté. L'auteur le justifie : parce que l'étude de cette part de l'art n'apporte pas autant de résultats que l'objet d'étude principal pour l'art roman. Il poursuit : « [...] c'est l'étude de la décoration purement ornementale qui accompagne presque toujours les scènes historiées ou qui souligne les principales lignes de l'architecture [...] ». Il distingue une partie primaire et une partie secondaire avec un rapport hiérarchique entre les deux. La seconde, au statut inférieur, est la décoration « purement ornementale ». Dans la formule de l'auteur, elle a seulement fonction d'embellissement et reste subordonnée à la partie première de l'œuvre.

En 1945, on considère donc que l'étude de l'ornement est peu encline à apporter des connaissances pour les historiens de l'art et des priorités sont implicitement appliquées dans la sélection des thématiques de recherche. On entreperçoit aussi une seconde explication à la rareté des études sur l'ornement : la notion n'est pas définie. Deux outils sont employés par l'auteur : son caractère secondaire à l'œuvre – qui reste subjectif, puisque la frontière n'est pas établie – et les illustrations (**fig. 4**).

On comprend mieux le peu d'attrait général pour la question de l'ornementation, jusque dans les années 1990. À ce moment, le sujet a connu un regain d'intérêt, dans une période de renouvellement de la discipline histoire de l'art. Dans l'étude des décors médiévaux, on passe alors de l'idée d'une image signifiante à une image performative, expressive et active, qui n'est pas seulement regardée, mais aussi vue⁹³. Les productions médiévales sont contextualisées, réfléchies dans l'œuvre qui les contient – en ce qui nous concerne, l'édifice – et au regard de toutes les autres représentations qui les accompagnent. C'est à la suite de l'établissement des

⁹² Thibout, 1945.

⁹³ Cahn, 1992 ; Kessler, 2015.

études spatiales et sérielles des monuments et des œuvres que la question de l'ornementation a été remise en jeu dans le bâtiment. On le remarque à travers les publications de deux colloques : *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, colloque international tenu à Saint-Lizier en 1995⁹⁴ et *Histoires d'ornement*, colloque de l'Académie de France à Rome en 1996⁹⁵.

Les recherches sur l'ornement se sont développées dans différents axes thématiques, que nous allons suivre les uns après les autres. Il s'agissait d'abord s'agit de circonscrire le répertoire de ses formes, intégrant son « vocabulaire ». Celles-ci ont fait l'objet de recherches, souvent plus récentes, qui permettent de comprendre le sens qui a été attribué à leurs objets durant la période médiévale. On s'intéressera ensuite aux rôles et aux fonctions de l'ornement dans les œuvres, selon qu'il ait été considéré comme un élément complémentaire de l'image principale ou une part marginale à vocation structurelle. Quelques publications proposent également qu'il puisse s'agir d'un élément autonome dans l'œuvre, apportant sa part signifiante et sémantique. Enfin, on tournera notre regard vers les travaux qui ont concerné l'ornement dans le cadre des décors monumentaux et qui ont porté leur attention sur leur agencement dans l'espace. La part ornementale du décor peut alors être considérée comme un facteur participant de l'organisation des différentes parties de l'édifice et de leur hiérarchisation. Cette dimension de la recherche intègre les notions de spatialité et de sérialité des œuvres, sur lesquelles nous reviendrons.

I.2.1. L'ornement comme forme signifiante et symbolique

Les années 1990 ont vu se développer des axes de recherches sur la fonction, le rôle et les usages des images. Les mêmes questionnements ont alors naturellement été transposés à la partie ornementale des œuvres. Jean-Claude Bonne évoquait leur potentiel performatif puisque, à l'instar des images, ils sont déployés autour pour être vues : « Dans son usage décoratif, un motif ornemental n'est pas un objet de contemplation. Il doit être saisi dans une orchestration d'ensemble dont il constitue un jalon fait pour être vu, ou plutôt simplement reconnu en passant sans qu'on y prête nécessairement attention... »⁹⁶. Il reprenait ici une idée déjà formulée par Ernst Gombrich dans *The Sense of Order* publié en 1979⁹⁷, à propos de décors de toutes périodes et de tous espaces confondus. L'ornement est donc une part de l'œuvre et il présente ainsi des rôles, des fonctions et des usages au même titre que l'image ou l'œuvre globale à laquelle il appartient. L'expérience de l'ornement agit à différents niveaux sur celui qui le regarde⁹⁸. Si le motif ornemental peut également être reconnu, c'est qu'il est porteur de sens. Il est identifié puis sémantisé à travers l'action cognitive du spectateur.

Ces avancées dans la considération des motifs de la part ornementale des œuvres ouvrent une nouvelle voie pour la recherche qui s'engage à identifier les formes faisant partie de son « vocabulaire ». Il s'agit ensuite de les caractériser afin d'approcher leur potentiel signifiant et sémantique dans ce cadre.

⁹⁴ Ottoway (dir.), 1997.

⁹⁵ Ceccarini, Charvet, Cousinié, Leribault (dir.), 2001.

⁹⁶ Bonne, 1996b, p. 220.

⁹⁷ Gombrich, 1979, p.95-117.

⁹⁸ Grabar, 1992, p.227; Olin, 1993.

I.2.1.1. Le vocabulaire de l'ornement

Avant d'interpréter les motifs ornementaux, il convient de définir les formes qui en font partie dans l'art roman. Les motifs végétalisés et géométrisants, qui ont été organisés en répertoires durant le XIX^e siècle, représentent la base de la classification des ornements. À la suite des travaux d'Henri Focillon et de Jurgis Baltrušaitis, les formes zoomorphes et anthropomorphes ont été ajoutées à cet ensemble. Pour Jean-Claude Bonne, ces dernières ont un statut plus incertain⁹⁹, puisqu'elles sont traditionnellement entendues comme de potentiels *emblema*. Afin de mieux les distinguer, il s'est arrêté sur la disposition des ornements. Il évoque un *modus operandis* de l'ornement qui permet de le différencier. Le motif ornemental est souvent répété et développé en se superposant à lui-même. Ce mode de représentation a tendance à modifier et réduire le contenu sémantique originel du motif ou de la figure¹⁰⁰. De même, pour les œuvres antiques, Gilles Sauron sépare « L'emblème et l'ornement »¹⁰¹. Selon l'auteur, le domaine ornemental exploite les formes dans des modes de représentation schématiques, répétitifs et rythmés.

Dans le cadre de la sculpture monumentale médiévale, Jean-Claude Bonne considère dès 1985 que la nature de l'ornement relève de sa structure symétrique, qui est employée comme un outil discursif participant à multiplier son sens et sa valeur¹⁰². En 2010, Viviane Huys-Clavel réaffirme le principe de propriété symétrique inhérente à la conception des ornements, en soulignant qu'il s'observe aussi dans les images médiévales¹⁰³. Dans un article publié en 1997 (sur une communication tenue en 1995 lors du colloque sur *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, tenu à Saint-Lizier), John Mitchel s'accorde avec le principe de répétition du motif, mais pas seulement autour de l'image¹⁰⁴. Il note que les formes ornementales se répètent autour d'une image, mais que ce motif est aussi souvent reproduit dans plusieurs espaces du bâtiment. La construction des motifs ornementaux montre un « fonctionnement » singulier qui participe à les définir et à les distinguer des images¹⁰⁵. Lors du même colloque, Jean-Claude Bonne proposait d'aller plus loin en développant le principe d'« ornementalité » qui correspond à un « traitement esthétique de l'image »¹⁰⁶. À propos du décor ornemental de la mosaïque absidiale de San Clemente de Rome, il propose d'envisager les formes végétales comme une part fonctionnelle de l'image qui, par son application, participe de la syntaxe globale de l'œuvre. Elle guide le spectateur dans ses multiples niveaux de lecture, lie l'ensemble et complète l'image¹⁰⁷. On reviendra sur ces différentes fonctions dans les parties suivantes.

De ces réflexions, Jean-Claude Bonne a retiré dès 1996 quatre catégories de classification dans les répertoires ornementaux des œuvres romanes : végétal, géométrique, zoomorphe et

⁹⁹ Bonne, 1996b, p. 207.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 213 ; Bonne, 1997a.

¹⁰¹ Sauron, 2000, p. 101.

¹⁰² Bonne, 1985, p. 64.

¹⁰³ Huys-Clavel, 2010, p. 21, 23 et 26.

¹⁰⁴ Mitchell, 1997a, p. 40.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 42.

¹⁰⁶ Bonne, 1997a, p. 103.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 109-115.

anthropomorphe, selon les dispositions explicitées¹⁰⁸. Elles apparaissent dans les publications de référence, telles que celle de Jean-Marie Pérouse de Montclos¹⁰⁹, et dans les plus récents manuels sur le vocabulaire de l'ornement d'Évelyne Thomas paru en 2012¹¹⁰ et celui de Laurence de Finance et Pascal Liévaux en 2014¹¹¹. La mise en œuvre de ces grands répertoires vise aujourd'hui la nécessaire uniformisation du vocabulaire. Il s'agit de poser un socle solide et autant que possible définitif à la définition des formes ornementales afin de pouvoir échanger plus aisément sur le sujet¹¹². Ils sont conçus comme un préalable au recensement sur le terrain et à la recherche. Faut-il encore pouvoir les interpréter dans le cadre fonctionnel de l'œuvre.

Dans les années 1990, l'interprétation des motifs ornementaux a donné lieu à de nombreuses hésitations. Il s'agit de savoir s'ils doivent être considérés comme l'image, comme la marge de l'image ou comme son complément. Le but étant de trouver une certaine justesse, qui sortirait les ornements de l'oubli des décennies passées, sans les mener à la surinterprétation. Dans un article collectif de 2010, les objectifs sont explicites : « La question est ici de savoir comment, dans ce champ d'étude marqué par de telles considérations de valeur, il est possible de déchiffrer l'ornement au regard de la symbolique sans plaquer des interprétations exogènes. »¹¹³. Emmanuel Coquery évoque le potentiel symbolique des ornements, porteurs d'un contenu intelligible sous une forme sensible¹¹⁴.

Dans son ouvrage paru en langue allemande en 1923, Ernst Cassirer a clarifié la nature de la forme symbolique dans le langage comme étant un ensemble de signes qui, associés entre eux, produisent du sens pour une culture donnée¹¹⁵. La sémiologie¹¹⁶ est entrée dans l'histoire de l'art médiéval depuis les travaux de Meyer Schapiro publiés dès 1931¹¹⁷, sans pour autant faire école immédiatement, comme le présente un entretien sur le sujet avec Enrico Castelnuovo, Roland Recht et Robert A. Maxwell publié en 2006¹¹⁸. La sémiotique des motifs dans les œuvres médiévales a progressé dans les années 1980, notamment sous l'impulsion de François Garnier qui a travaillé à déchiffrer les signes des œuvres, liés entre eux par une syntaxe¹¹⁹. Dans ses ouvrages, l'auteur s'est efforcé de présenter un catalogue exhaustif des signes et des gestes identifiés sur les figures et d'en retranscrire les significations en fonction des différentes situations¹²⁰. Les nombreux travaux menés sur le bestiaire médiéval ont également permis une interprétation des figures animales¹²¹. La sémiotique des images a été poussée plus loin ces dernières années, avec des contributions sur la question des gestes et des postures corporelles¹²², mais également les rapports identifiables dans les images entre les

¹⁰⁸ Bonne, 1996b.

¹⁰⁹ Pérouse de Montclos, [1972] rééd. 1993.

¹¹⁰ Thomas, 2012.

¹¹¹ Finance et Liévaux, 2014.

¹¹² Finance et Liévaux, 2010, p. 123-129.

¹¹³ Bonne, Denoyelle, Michel, Nouvel-Kammerer, Coquery, 2010, p. 28.

¹¹⁴ Boulnois, 2008, chap. IV.3.

¹¹⁵ Cassirer, 1923.

¹¹⁶ Saussure, [1916] rééd. 1995.

¹¹⁷ Schapiro, [1931] rééd. 1987 ; Schapiro, 2000.

¹¹⁸ Castelnuovo, Recht et Maxwell, 2006.

¹¹⁹ Garnier, 1982 ; Garnier, 1989.

¹²⁰ Garnier, 1989.

¹²¹ Notamment : Leclercq-Marx, 1989, 2002, 2005, 2011, 2014 ; Voisenet, 1994, 2000 ; Braun, 2003.

¹²² Aubert, 2015.

éléments représentés¹²³, ainsi que sur les proportions, les divisions et la géométrie signifiante¹²⁴ qui participent de la syntaxe des images.

Les travaux sur la sémiotique des images médiévales sont des outils nécessaires pour comprendre la signification des ornements. Mais leur emplacement par rapport à l'image entraîne des enjeux supplémentaires dans leur interprétation. Il faut aussi penser la relation image/ornement.

I.2.1.2. Des catégories ornementales et de leur approche sémantique

On commence ici par s'intéresser aux différents sens qui ont pu être attribués aux motifs compris dans les quatre catégories d'ornements tels que Jean-Claude Bonne les a définies en 1996¹²⁵. Pour les catégories de formes végétales, zoomorphes et géométriques, des travaux réalisés sur les textes relevant de l'herméneutique sacrée peuvent être employés pour mieux comprendre la considération de leurs objets à la période romane. Ces éléments sont repris pour formuler des propositions d'interprétations sémantiques, selon les observations réalisées sur les bâtiments. La question des formes anthropomorphes dans le contexte ornemental reste ici en suspens, n'ayant jamais bénéficié d'une étude particulière. Nous y reviendrons dans l'étude des œuvres de notre corpus.

I.2.1.2.1. Le végétal au XII^e siècle

Au XII^e siècle, la considération de la nature a connu un certain infléchissement. Elle reste fondée sur l'herméneutique biblique, mais connaît de nouveaux apports, venant en grande partie sur l'exégèse augustinienne. On se trouve aussi dans une période de grandes modifications du paysage agricole et forestier. Les deux phénomènes entremêlés ont renouvelé l'approche du monde végétal, qui se rapporte avant tout à celui de la Création et à l'activité de l'âme et de l'esprit, comme l'ont rappelé Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre Olivier Dittmar¹²⁶.

Cette inflexion s'est formée à partir de sources originales. Les connaissances établies depuis les *Étymologies* d'Isidore de Séville, ainsi que le *De natura rerum* du moine anglais Bède le Vénérable (673-755) et le *De rerum naturis* du moine allemand Raban Maur (780-856) (qui reprend une partie des *Étymologies*) se sont mêlées à quelques éléments antiques¹²⁷ et notamment le *De Rerum Natura* de Lucrèce, daté du I^{er} siècle av. J.-C.. L'auteur y a retranscrit une philosophie matérialiste qui propose que le monde soit fonctionnel en dehors de toute intervention divine des instances transcendantes. Lucrèce affirmait que : « La nature est à la fois "naturée" et "naturante", c'est-à-dire ordre des choses que l'on constate et principe qui l'explique. [...]. Il s'agit donc de montrer que la nature est un principe de création et de transformation, qui se passe de toute intervention divine. »¹²⁸. On retrouve le principe de nature à la fois « chose active » et « résultat de l'action » chez les théologiens du XII^e siècle.

¹²³ Méhu, 2015.

¹²⁴ Marchesin, 2015.

¹²⁵ Bonne, 1996b.

¹²⁶ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, chapitre VI, « Le végétal comme modèle du vital ».

¹²⁷ Glacken, 2002, p. 93-95 ; Mouthon, 2017, p. 45-56.

¹²⁸ Bergez, 2018, p. 52.

C'est notamment ce que proposa Guillaume de Conches (env. 1080-env. 1150) dans le *De philosophia mundi*, daté du milieu du XII^e siècle, lorsqu'il souhaitait distinguer la volonté de la nature et les actes proprement divins¹²⁹. Il envisageait donc que la nature soit une création divine, mais qu'elle intègre ses propres lois qui la rendent autonome et fonctionnelle à la suite du processus de Création.

Dans son *Elucidarius*, le moine Honorius d'Autun (1080-env. 1150) est allé plus loin, en proposant que le corps substantiel de l'homme soit « un microcosme », c'est-à-dire un monde miniaturisé où la terre, le vent, le feu et l'eau participent de sa bonne constitution, de même que les pierres, les fleuves et les rivières. Il considérait donc la nature comme un macrocosme. Par ce biais, il visait à démontrer que l'homme ne doit pas se détourner de la nature, mais travailler avec elle, puisqu'il en est à la fois constitué et constituant¹³⁰. Dans le même principe, Alain de Lille (1128 ?-1202) faisait de « Nature » la figure allégorique de l'ordre naturel dans son *De planctu Naturae*¹³¹. Il s'agit d'une création de Dieu, mais qui est aussi source de vie.

Hildegarde de Bingen (1098-1179) reprit l'idée de macrocosme et de microcosme entre la nature et l'homme afin d'en extraire des analogies. Elle développait son propos dans *Le livre des subtilités des créatures divines* : « La terre, avec ses plantes utiles, offre un panorama des fonctions spirituelles de l'homme ; mais avec ses plantes inutiles, elle fait apparaître ses fonctions mauvaises et diaboliques. En effet, il existe des herbes qui, lorsqu'on les fait cuire avec certains aliments, permettent à l'homme de digérer facilement et sont légères parce qu'elles n'alourdissent pas l'homme et s'assimilent à sa chair. »¹³². Les caractéristiques des plantes correspondent donc à celles des hommes, selon leurs actions, leurs environnements.

Il restait cependant à l'homme de travailler la nature pour se nourrir, mais avec une nouvelle philosophie. Comme le rappela Thomas d'Aquin (1225-1274), ici repris par Isabelle Marchesin : « [Avant la chute] la domination qu'il exerçait sur les plantes et les choses inanimées se faisait non en les forçant, mais en les utilisant sans rencontrer d'obstacle. »¹³³. L'homme est incontestablement le maître de la nature, mais il doit la travailler intelligemment.

Le travail de la nature devint le travail de soi, de son âme et un outil d'élévation. Comme le reprit Clarence Glacken dans son ouvrage sur la pensée géographique – publié en 1967 par les éditions de l'université de Berkeley et traduit en langue française puis republié par les éditions du CTHS entre les années 2000 et 2007 – cette idée était tout particulièrement explicitée chez Bernard de Clairvaux lorsqu'il évoquait le travail au monastère : « [...] ils coupent la broussaille qui défigure les lieux, extirpent les souches [...] afin que rien ne nuise à la croissance du chêne, du tilleul ou de l'érable. »¹³⁴. On comprend dans le développement de saint Bernard qu'une nature organisée, où tout est maîtrisé, est propice au développement spirituel des moines. Glacken citait également une métaphore du *De planctu naturae* d'Alain de Lille, qui s'attache au même raisonnement que Bernard de Clairvaux :

¹²⁹ Mouthon, 2017, p.26.

¹³⁰ *Ibidem*, p.27.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Moulinier, 1993, p. 89-105 ; Hildegarde de Bingen, p. 29-30.

¹³³ Marchesin, 2017p. 136-137, d'après Saint-Thomas d'Aquin, *Œuvres complètes*, Pt 1, Q. 96, Art. 2.

¹³⁴ Glacken, 2002, p. 101.

*Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura
Nobis est et speculum.*¹³⁵

Ici également, une nature ordonnée, bien travaillée, est le reflet d'un esprit maîtrisé et cultivé pour l'homme. On cherche finalement à reproduire les conditions du Paradis pour expier les caractères négatifs et les fautes chez l'Homme, soit revenir à l'idéal originel¹³⁶.

Dans un article paru en 2014, Pascale Bourgain revient sur la description des cloîtres et de leurs jardins, ainsi que leurs usages aux XI^e et XII^e siècles. Selon l'autrice, les textes régissant la vie spirituelle des moines insistent, au tournant entre les deux siècles, sur l'importance du jardin comme espace du travail de la vie intérieure et image du paradis à atteindre¹³⁷.

La considération de la nature et des végétaux se rapporte donc en premier lieu à la Création. On y envisage la nature sous deux aspects bien distincts qui sont à la base de la religion chrétienne : le Paradis d'une part et l'hostilité du monde après la Chute d'autre part¹³⁸. Du côté du Paradis, la nature est ordonnée et paisible, conçue et représentée comme un paysage idéal¹³⁹, entrant en opposition avec la description du monde d'après, qui se traduit par une hostilité des sols et la prédation constante. Dans cette mythologie de la Création, on trouve les deux liens fondamentaux qu'entretient l'Homme avec la nature. Il cherche à atteindre le monde idéal du Paradis, qui reste intact grâce à l'intelligence divine¹⁴⁰, tout en ayant le devoir de travailler une terre relativement inhospitalière¹⁴¹.

L'exégèse biblique et notamment celle de la Création dans les *hexaméron*, développe l'idée de la nature terrestre comme une illustration de la véracité des saintes Écritures¹⁴². Saint Augustin évoquait dans un de ses commentaires la qualité du monde à représenter la création divine comme une œuvre accessible à tous, là où les écritures demandaient l'apprentissage de la lecture¹⁴³. La nature constituait « un livre ouvert qui permet aux hommes d'accéder à l'œuvre de Dieu », comme le résume Fabrice Mouthon¹⁴⁴, et cette idée se maintint jusqu'au XIII^e siècle.

Selon Augustin, la nature est aussi un espace de réflexion pour l'Homme dont la vitalité provient de la nature elle-même, intermédiaire conçu entre lui et le Créateur. En 2017, Isabelle Marchesin a repris saint Augustin et un extrait de son *De Genesi ad litteram* qui fait le parallèle entre le monde végétal et l'animation intérieure des Hommes : « Les arbres aussi [comme le corps humain] se meuvent, non seulement sous l'action d'une force extérieure, par exemple lorsqu'ils sont agités par le vent, mais aussi en vertu de ce mouvement intérieur qui produit tout ce concourt au développement spécifique de l'arbre, cheminement des sucres dans la racine et

¹³⁵ Glacken, 2002, p. 87, d'après Alain de Lille, *De planctu naturae*, vol. 210, 579A. En français : « Chaque créature du monde / Comme un livre et une image / C'est aussi un miroir pour nous ».

¹³⁶ Marchesin, 2017, p. 226.

¹³⁷ Bourgain, 2015, p. 171. L'autrice s'appuie notamment sur des passages de : Pierre Damien, *Sermo* 59, PL 144, 837B et Honorius Augustodunensis, *Gemma ecclesiae*, PL 172, 590BC.

¹³⁸ Mouthon, 2017, p. 23.

¹³⁹ Glacken, 2002, p. 91.

¹⁴⁰ Wright, Fuller, 1960, p.54.

¹⁴¹ Glacken, 2000, p. 267-269.

¹⁴² Glacken, 2002, p. 91.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 84. Saint Augustin, *Psalmum* 45, Œuvres complètes de Saint Augustin, Louis Vivès, 1872-1876, vol. 12, p. 389.

¹⁴⁴ Mouthon, 2017, p. 24.

transformation de ces suc en ce qui constitue la nature de l'herbe ou du bois, mais rien ne se fait sans un mouvement naturel qui vient du dedans »¹⁴⁵.

Dans le domaine végétal, la forme de l'arbre a fait l'objet d'un traitement particulier dans les traités des XII^e et XIII^e siècles. Ils ont hérité de la pensée de saint Augustin qui a été reprise par Isabelle Marchesin dans *L'Arbre et la colonne*¹⁴⁶. L'autrice relève notamment la citation précédente extraite du *De Genesi ad litteram* évoquant les qualités « naturée » et « naturante » des arbres en tant qu'objet de la Création, à l'instar des Hommes¹⁴⁷. Saint Augustin poursuivait en décrivant les attributs caractéristiques de la beauté de l'arbre : « Considérons donc la beauté de l'arbre, en son bois, ses branches, ses feuilles, ses fruits : cet arbre, évidemment, n'est pas soudain sorti de terre, tel quel, pleinement développé, mais selon un ordre dont nous connaissons les étapes. Il a surgi de la racine qu'un germe avait d'abord implantée en terre : à partir de là, tous ces éléments se sont formés et distingués en grandissant. Ce germe, à son tour, provient d'une semence : donc cette semence contenait originellement toutes ces parties de la plante, non selon les dimensions de leur masse corporelle, mais sous forme de force et de puissance causale. »¹⁴⁸.

La vitalité de l'arbre est donc significative de son dynamisme intérieur et du développement de réflexions spirituelles. L'homme comme l'arbre doivent croître dans le même sens et s'élever ainsi vers les cieux. Dans la continuité de cette idée, l'autrice a considéré que la représentation de l'arbre de vie avec des bouquets sommitaux sur les portes d'Hildesheim était une expression particulièrement positive de la vitalité de l'âme d'Adam et Ève¹⁴⁹.

La question de la posture symbolique des arbres et de leur analogie avec la figure humaine a aussi été développée au XII^e siècle dans le *Livre des œuvres divines* d'Hildegarde de Bingen (1098-1179). Dans la *Physica*, l'abbesse considérait que les qualités des végétaux étaient proportionnelles à leur proximité avec les cieux et leur éloignement de la terre. Les arbres sont donc les éléments les plus accomplis du règne végétal, en considérant leur croissance verticale¹⁵⁰. Ce même principe permet de rapprocher les hommes de la nature des arbres, qui poussent dans la même direction. Cette analogie avait la vertu de différencier l'homme des animaux, mais il s'agissait aussi d'une manière d'explicitier le rapport qu'il entretenait avec les cieux, par lesquels ils sont attirés, à l'instar des arbres. Ils s'élèvent donc dans les strates les plus éclairées de la nature.

Hildegarde de Bingen attribua également des caractères aux arbres, qui se rapprochaient des comportements apposés aux figures des Bestiaires, dont elle tirait une morale symbolique¹⁵¹. Laurence Moulinier relève au livre III : « le cognassier est assimilé à la ruse », « le hêtre est

¹⁴⁵ Marchesin, 2017, p. 29, d'après Saint Augustin, *De Genesi ad litteram*, lib VII, XVI, 22 (trad. Cit., t.1, p.541).

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibid.*, d'après Saint Augustin, *De Genesi ad litteram*, lib VII, XVI, 22 (trad. Cit., t.1, p.541).

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 44, d'après. Saint Augustin, *De Genesi ad litteram*, lib V, XXII, 44 (t.1, p. 437).

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁰ Moulinier, 1993.

¹⁵¹ *Ibidem*.

image de la discipline », « le chêne est image de méchanceté »¹⁵² ; et au livre IV : « ce que l'homme est corporellement, il le reconnaît dans les arbres »¹⁵³.

Albert le Grand (1200 env.-1280) se positionna dans la continuité du traité d'Hildegarde de Bingen, auquel il a mêlé une érudition antique qui a participé à développer l'aristotélisme de son siècle¹⁵⁴. Dans son *De vegetabilibus*, il a hiérarchisé le monde végétal en les classant par ordre de « noblesse » ou de « perfection »¹⁵⁵. Il envisageait l'arbre comme la forme parfaite du monde végétal, notamment grâce à son caractère linéaire et l'unité de son tronc. L'analogie entre l'homme et l'arbre en a fait une représentation à la symbolique forte, en capacité d'évoquer de nombreuses nuances sur la qualité d'esprit de l'homme.

À l'opposé de cette nature idéale aux formes linéaires et ordonnées, on connaît une évocation de paysage végétalisé comme éléments négatifs dans la nature infernale décrite au chant XIII de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri (1265-1321)¹⁵⁶. L'auteur est reconnu pour sa connaissance et l'injection des traités d'Albert le Grand dans son œuvre majeure¹⁵⁷. Il y a décrit une nature effrayante, composée d'enchevêtrements désordonnés de rinceaux dans lesquels des hommes sont pris sans pouvoir s'en extirper : « Et voilà qu'apparaissent, vers la gauche, deux damnés nus et déchirés, fuyant, de telle vitesse, qu'à travers la forêt ils brisaient tout obstacle. », puis « Derrière eux la forêt de chiennes noires, affamées et courant comme des lévriers qu'on vient de détacher, elles enfoncèrent les dents dans celui qui s'était tapi, et le déchirèrent pièce à pièce, puis emportèrent ces lambeaux palpitants. »¹⁵⁸.

Les rinceaux de la forêt, la nature, sont la source de leur supplice et par extension le miroir de l'abaissement de leur esprit. Dans le même chant, on rencontre des arbres qui n'ont « Point de feuillage vert, mais de couleur sombre ; point de rameaux unis, mais noueux et tordus ; point de fruits, mais sur des épines des poisons. »¹⁵⁹. Les arbres nus sont en fait des damnés qui ont régressé à l'état végétal et qui ne connaissent aucune vitalité ou abondance¹⁶⁰. On envisage cette description des arbres comme un reflet de la faiblesse d'esprit apposée aux damnés.

Au XII^e siècle, on constate donc un revirement de considération de la nature. Marie-Dominique Chenu a été l'un des premiers à qualifier et à théoriser les changements de considérations de la nature au XII^e siècle, en prenant en compte leur contexte socio-économique et environnemental ainsi que les inflexions liturgiques de la période. Il considère que ce nouveau rapport à la nature engage à la penser comme une œuvre divine sur laquelle on peut agir, mais qui a aussi une action sur l'homme¹⁶¹.

D'après le médiéviste britannique John Aberth, entre le VI^e et le début du XI^e siècle, on passe d'une phase d'appréhension, presque « défensive », de la nature, à une nouvelle période

¹⁵² Hildegarde de Bingen, livre III, p. 30.

¹⁵³ *Ibidem*, livre IV, p. 80.

¹⁵⁴ Zimmermann, 1980, p. 707.

¹⁵⁵ *Ibidem*, d'après Albert le Grand, *De vegetabilibus*, lib. VI, tract. II, cap. I, p. 473.

¹⁵⁶ Bergez, 2018, p. 90.

¹⁵⁷ Vernier, 2010.

¹⁵⁸ Dante Alighieri, p. 48.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 45.

¹⁶⁰ Delsouiller, 2010, p. 112.

¹⁶¹ Chenu, 1966 : p.21-22.

qu'il a qualifiée d'« optimiste » depuis les environs de 1100 jusque dans les années 1300¹⁶². L'époque délimitée par Aberth correspond à l'essor démographique et économique du Moyen Âge central. On arrive effectivement dans un temps de « domestication »¹⁶³ de la nature, de défrichement et de recul des espaces considérés comme hostiles¹⁶⁴ (forêts, marais, tourbières...) et qui est sensiblement marqué dans le territoire angoumois à partir de la fin du XI^e siècle, comme l'explique André Debord¹⁶⁵.

Fabrice Mouthon relève aussi la présence de ces thématiques dans les hagiographies des saints qui sont mises en valeur à la période romane¹⁶⁶. On y rencontre des ermites, à l'image de saint Amant fondateur de la communauté de l'abbaye de Saint-Amant-de-Boixe en Angoumois, qui sont missionnés dans des territoires encore sauvages. Ils en exhortent les présences négatives et le paganisme avant d'entreprendre de grands travaux d'aménagement, et souvent un défrichement. C'est aussi le cas à Saint-Amant-de-Boixe qui, comme son nom le reflète encore, prend possession de la forêt en la réduisant et en la rendant sûre, c'est-à-dire en la christianisant.

La considération de la nature connaît quelques infléchissements au XII^e siècle, relevant majoritairement de son interprétation dans l'exégèse biblique. En se basant notamment sur saint Augustin, les théologiens l'ont progressivement introduite comme un environnement qui appartient à l'homme et avec lequel l'homme doit travailler afin d'élever son âme. En tant qu'objet de la Création, il faut la comprendre pour comprendre le monde. La nature est alors devenue un modèle analogique pour l'homme : lorsqu'elle est organisée et croît vers les cieux, elle reflète un esprit convenablement formé. À l'inverse, le désordre exprime la faiblesse d'âme. Cette nouvelle appréciation de la nature maîtrisée est aussi concomitante d'un mouvement général de défrichement et de prise de contrôle sur les espaces hostiles du territoire, qui est également présent dans l'hagiographie. Nous verrons par la suite la manière avec laquelle les motifs végétaux se forment et se déclinent dans les décors sculptés de notre corpus.

1.2.1.2.2. *Les formes animales qui ressortent des textes : le lion et l'oiseau*

Les textes descriptifs et les traités exploités en première partie de ce chapitre font la démonstration d'un intérêt tout particulier pour les figures animales. Si les motifs d'oiseaux ont été évoqués par le moine Théophile et le rédacteur du *Liber sancti Jacobi*, celui du lion revêtait une importance d'une importance toute particulière à leurs yeux.

Si la représentation de l'animal pour le « penser symboliquement »¹⁶⁷ n'est pas une spécificité de la période romane, Marie-Dominique Chenu a proposé dès 1966 de voir un infléchissement dans l'appréciation de leur nature au XII^e siècle¹⁶⁸. Selon l'auteur : « Le monde animal a subi le contrecoup de la désacralisation de la nature découverte dans sa réalité profane,

¹⁶² Aberth, 2013.

¹⁶³ Mouthon, 2017, p. 28.

¹⁶⁴ Marchesin, 2017, p. 219-222.

¹⁶⁵ Debord, 1984.

¹⁶⁶ Mouthon, 2017, p. 26.

¹⁶⁷ Duchet-Suchaux, Pastoureau, 2002 ; Sperber, 1975.

¹⁶⁸ Chenu, 1966, 30-34.

ce qui suscite une crise du symbolisme. »¹⁶⁹. À cette période, le développement de la pensée naturaliste, notamment à travers le *De mundi universitate* de Bernard Silvestre (11...-1160 ?) ou le *De planctu Naturae* d'Alain de Lille (1128? -1202), a entraîné une multiplication des possibilités de moralisation à partir de la Nature et de ses agents, menant au développement des figures allégoriques. Alain de Lille convoquait dans sa prose des lions dont on entend le rôle valeureux. Dans la Prose I, l'auteur décrit : « De plus, sur le devant du diadème, trois joyaux, par l'orgueil audacieux de leurs rayonnements, supplantaient et éclipsaient les neuf autres. La première pierre condamnait les ténèbres à l'exil par sa lumière, et le froid par son feu. Là-dessus, alors que les tromperies habiles d'une image se manifestaient, la forme d'un lion flamboyait. »¹⁷⁰. Dans la Prose VII, c'est le tempérament valeureux du lion qui est évoqué : « D'autres, bien qu'engourdis par les tremblements tel un lièvre effrayé, par le seul remède de la verbosité présentent le front courageux d'un lion. »¹⁷¹.

Au XII^e siècle, les modifications de la pensée sur le monde animal se matérialisent dans le passage progressif du *Physiologus* vers les bestiaires. D'après Jacques Voisenet, ces derniers sont fondés sur une accumulation des connaissances, qui réexploitent le *physiologus* en les confrontant à d'autres sources¹⁷². Quelques-unes d'entre elles sont clairement identifiées, comme les récits ésopiques qui attribuent une certaine moralité aux animaux et participent à accentuer ce qui existait déjà dans le *Physiologus*¹⁷³. Ils ont aussi bénéficié d'une classification plus rationalisée, notamment grâce aux apports du traité sur la nature et les animaux d'Elie de Préneste¹⁷⁴, ou encore du *Polyhistor* de Solin¹⁷⁵ comme l'ajoute Rémy Cordonnier.

Le bestiaire formule donc une première synthèse des connaissances de l'exégèse, des naturalistes et des moralistes qui ont permis d'établir un nouveau symbolisme animal¹⁷⁶. La nouvelle considération de la nature et son exemplarité a engagé à les exploiter à des fins d'enseignements¹⁷⁷, tout en conservant sa fonction dans l'herméneutique biblique. D'après Jacques Voisenet, l'apparition des bestiaires se présente comme un objet construit, représentatif des attentes et des recherches du monde ecclésiastique à cette période¹⁷⁸.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷⁰ Alain de Lille, Prose I, 3. En anglais dans l'ouvrage : « Furthermore, in the front of the diadem three jewels, by the bold pride of their beams, supplanted and out-' shone the other nine. The first stone condemned darkness to exile by its light, and cold by its fire. On this, as the skillful deceptions of a picture manifested there blazed the form of a lion. ».

¹⁷¹ *Ibidem*, Prose VII. En anglais dans l'ouvrage : « Others, though numb with the ague-fits of a frightened hare, by the single remedy of verbosity present the courageous front of a lion. »

¹⁷² Voisenet, 1994, p. 310.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 74-77.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷⁵ Cordonnier, 2021.

¹⁷⁶ Voisenet, 1994, p. 310.

¹⁷⁷ Cordonnier, 2021.

¹⁷⁸ Voisenet, 1994, p. 74-77 ; Voisenet, 2000, p.2.

Les lions

La figure du lion connaît donc un certain infléchissement au XII^e siècle. Il a toujours présenté une ambivalence de valeur. Dans les textes bibliques, il est autant associé à l'image du Christ¹⁷⁹, du pasteur qui rassemble¹⁸⁰, qu'à celle du diable¹⁸¹ ou de la bête féroce¹⁸². D'après l'étude de Jacques Voisenet, la figure léonine a été très tôt associée à la figure christique dans les bestiaires cléricaux¹⁸³. Isidore de Séville rappelait que « Le lionceau naît mort et le troisième jour le lion leur insuffle la vie. »¹⁸⁴. Et Raban Maur précisa au IX^e siècle « Cette naissance à caractère christique le désigne pour représenter le Christ, c'est l'image de la force spirituelle. »¹⁸⁵. Néanmoins, Raban Maur rapprochait encore régulièrement le lion de l'image de la bête féroce. Le théologien voyait aussi dans la figure léonine un symbole de Babylone, celui qui s'attaqua aux royaumes d'Israël et réduisit en esclavage quelques personnages saints de l'Ancien Testament¹⁸⁶, ou encore des figures diaboliques, des damnés, de même que les lionceaux étaient les démons et les hommes mauvais¹⁸⁷.

Les contradictions sont donc nombreuses, mais la situation s'éclaircit à partir de la fin du X^e siècle. Robert Favreau, dans son étude sur « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales » releva quelques occurrences de représentations de lions associées à des inscriptions qui appuyèrent le caractère christique de l'animal. C'est le cas sur un devant d'autel, aujourd'hui disparu, qui se trouvait dans la cathédrale de Sens datée de 989. L'inscription indiquait *victorem mortis christum [signât] leo fortis*, soit « le lion fort signifie le Christ vainqueur de la mort »¹⁸⁸. L'auteur a fait remarquer que « Les inscriptions confirment dans des œuvres nombreuses et variées, que l'intention de l'auteur du programme était bien de faire du lion une figure du Ressuscité. »¹⁸⁹. Il a également relevé une association régulière du lion avec la figure de l'agneau, dans des inscriptions s'inspirant de la formule de Rupert de Deutz (~1075-1129/30) dans son *Apocalypsim Joannis apostoli commentariorum* : « C'est le même Christ qui est agneau par sa mort d'innocent, qui devient lion par sa forte victoire sur la mort »¹⁹⁰. À partir du XII^e siècle et suite au développement des bestiaires, l'auteur considère que le lion a pris un sens très généralement christologique. Ce changement lui apparaît bien récent, puisque Favreau paraphrase Rupert de Deutz qui « reconnaît que les anciens voyaient dans le lion la figure du diable, mais il préfère, quant à lui, y voir la figure du Christ (...) »¹⁹¹.

¹⁷⁹ NT, *Apocalypse*, 5:5, « Et l'un des vieillards me dit: Ne pleure point; voici, le lion de la tribu de Juda, le rejeton de David, a vaincu pour ouvrir le livre et ses sept sceaux. ».

¹⁸⁰ AT, *Livres prophétiques, Livre d'Osée*, 11:10, « Ils suivront l'Eternel, qui rugira comme un lion, Car il rugira, et les enfants accourront de la mer. ».

¹⁸¹ AT, *Livres prophétiques, Livre de Jérémie*, 4:7 ; « Soyez sobres, veillez. Votre adversaire, le diable, rôde comme un lion rugissant, cherchant qui il dévorera. ».

¹⁸² NT, *Les épîtres, Livre de Pierre*, 5:8, « Le lion s'élance de son taillis. Le destructeur des nations est en marche, il a quitté son lieu, pour ravager ton pays ; Tes villes seront ruinées, il n'y aura plus d'habitants. ».

¹⁸³ Voisenet, 2000. Chapitre II, p. 54-62.

¹⁸⁴ *Ibidem*, d'après Isidore de Séville, *Physiologus*, vers. Y. 1

¹⁸⁵ *Ibid.*, d'après Raban Maur, *De Universo*, Allegories, Leo, P. L., CXII, 983.

¹⁸⁶ *Ibid.*, d'après Raban Maur, *De rerum Naturalesa*, 218 C.

¹⁸⁷ *Ibid.*, d'après Raban Maur, *De rerum Naturalesa*, 219 A.

¹⁸⁸ Favreau, 1991, p. 629. Selon le procès-verbal décrivant ce qui se trouvait sur et à proximité de l'autel avant sa description en 1850.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 635, d'après *Apocalypsim Joannis apostoli commentariorum, liber IV*, PL, 169.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 635.

En effet, à partir de la seconde moitié du XI^e siècle la victoire du lion bienfaiteur sur le lion impétueux semble déjà presque acquise. Le *Bestiaire* de Philippe de Thaon identifiait catégoriquement le lion comme un symbole christique :

« *Li leüins signefie
Le fiz Sainte Marie
Reis est de tute gent
Senz nul redutement
Poanz est par nature
Sur tute creature.* »¹⁹²

Le commentaire d'Hugues de Saint-Victor s'est montré tout aussi clair :

« Or, par la forme de lion, il faut entendre l'autorité et la force invincible des saintes intelligences, et le secret tout divin qui leur est donné de s'envelopper d'une obscurité majestueuse, en déroband saintement aux regards indiscrets les traces de leur commerce avec la divinité. »¹⁹³

Ces deux textes évoquent respectivement un lion signifiant et une forme léonine qui porte une valeur christique à interpréter lorsque l'image est reconnue. La figure du lion apparaît donc dans ces contextes exclusivement. Ce dégagement de sa part monstrueuse est rendu possible grâce à l'apparition d'un nouveau fauve qui prend sur lui toutes les caractéristiques négatives : le léopard¹⁹⁴. Il se distingue par son corps moucheté, sa situation dans une composition désordonnée et une queue maintenue vers le haut qui n'est pas végétalisée¹⁹⁵.

La végétalisation du lion

Les formes animales hybridées avec des végétaux ont régulièrement été relevées dans les œuvres romanes. Elle engage toutefois une hybridation de la nature animale, qui, d'après Jacques Voisenet, pourrait apparaître néfaste¹⁹⁶, mais on remarque que les textes ne font jamais référence à l'hybridation végétale¹⁹⁷. Comme l'ont démontré Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar pour les sculptures de leur corpus auvergnat, l'apport de formes végétales valorisées et valorisantes semble *a priori* destiné à renforcer leur caractère positif¹⁹⁸. Les auteurs vont jusqu'à évoquer une « sublimation des forces positives » inhérentes aux formes animales qui présentent une hybridation végétale.

Jacques Voisenet évoque la « désincarnation »¹⁹⁹ des animaux allégoriques, pour lesquels on ne recherche aucune réalité dans la représentation, mais des postures, des attributs, des modes de représentation et donc des hybridations signifiantes avant tout. Ils sont modelés selon les besoins et les attentes des ecclésiastiques²⁰⁰. Dans le cas du lion, la végétalisation paraît

¹⁹² Voisenet, 2000, chapitre II, p. 54-62, d'après Philippe de Thaon, *Bestiaire*, 1, v. 47-54.

¹⁹³ *Ibidem*, d'après Hugues de Saint-Victor, *Commentariorum in Hierarchiam cælestem S. Dionysii Areopagitæ*, 15, VIII.

¹⁹⁴ Pastoureaux, 1984 ; Voisenet, 2000. Chapitre II, p. 58-59.

¹⁹⁵ Buquet, 2011.

¹⁹⁶ Voisenet, 2000, p.67. Il s'agit essentiellement des propos de Raban Maur.

¹⁹⁷ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, chapitre IV, p. 54.

¹⁹⁸ *Ibidem*, chapitre VI, « Une ornementalisation végétale de l'animal ».

¹⁹⁹ Voisenet, 1994, p. 18.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 260.

d'autant plus pertinente et nécessaire afin de s'assurer de sa valeur positive, voire christique. Leur végétalisation par la queue est également signifiante, puisqu'elle est accompagnée d'une modification de la posture. Le lion végétalisé, positif, porte régulièrement la queue tournée vers l'intérieur de son corps, avec les végétaux qui s'épanouissent au-dessus de lui, tandis que les lions aux attributs féroces vont porter le pinceau de leur queue vers la hauteur, en signe d'impétuosité²⁰¹. Le lion est donc valorisé par sa végétalisation, mais elle lui confère aussi des qualités d'humilité.

La végétalisation des lions peut aussi être envisagée comme une valorisation de la partie « terrestre de l'âme », dans la considération des deux natures de l'âme d'Hildegarde de Bingen comme le rappelle Welleda Muller à propos des représentations de *silvani*²⁰². Si l'âme humaine est divisée en deux parties – l'esprit étant proche des oiseaux et la corporalité proche des arbres selon l'autrice médiévale –, on peut envisager que les représentations ailées présentées sous des modalités positives aient tendance à valoriser leur âme et à les rapprocher du divin. De même, les représentations végétalisées tendraient à les rapprocher de leur ancrage terrestre.

Le lion est aussi associé aux végétaux par le souffle, que l'on peut rapprocher du souffle du lion aux lionceaux, leur transmettant la vie trois jours après leur naissance. Les rinceaux à palmettes issus des gueules des lions représenteraient donc la vie, au sens de l'œuvre de la Création, en accord avec leurs considérations au XII^e siècle. Cette idée est renforcée par les propos de saint Augustin, relevés par Isabelle Marchesin, qui qualifie le « souffle » créateur comme une partie du divin Lui-même : « Le souffle de vie qui vivifie toute chose, qui est créateur de tout corps et de tout esprit créé, c'est Dieu lui-même, esprit absolument incréé. »²⁰³. L'autrice explicite les propos du *De Genesi ad litteram* en rapprochant le souffle créateur divin et l'*anima* qui est insufflé à l'homme, lui conférant la spécificité d'une âme raisonnable, et donc dominante sur celles des animaux. Les rinceaux soufflés par les lions représentent à la fois la création divine au sens de la nature, mais aussi de l'Homme de la création. Il s'agit donc de l'Homme qui se rapproche d'Adam et de sa perfection d'esprit à l'image du divin.

Les oiseaux

L'oiseau est la seconde figure à apparaître dans les textes du moine Théophile et du *Liber sancti Jacobi*. Selon Jacques Voisenet, elle ne connaît pas de changement de considération au XII^e siècle, puisqu'elle a toujours été envisagée comme positive. Les bestiaires s'accordent depuis le haut Moyen Âge pour introduire les oiseaux comme des êtres célestes, associés au divin²⁰⁴. J. Baschet, J.-Cl. Bonne et P.-O. Dittmar mettent également en lumière leur considération dans l'évangile de saint Mathieu, qui leur confère un mode de vie relevant de l'idéal du monde d'avant la chute et du Paradis : « Regardez les oiseaux du ciel, qui ne sèment point, qui ne moissonnent point, qui n'amassent point dans les greniers, et votre Père céleste les nourrit »²⁰⁵. Dans *Moralia in Job*, Grégoire le Grand les présente comme des figures de haute

²⁰¹ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, chapitre IV, p. 55.

²⁰² Muller, 2010, p. 51.

²⁰³ Marchesin, 2017, p. 34, d'après Saint Augustin, *De Genesi ad litteram*, liber V, IX, p. 188.

²⁰⁴ Voisenet, 2000, chapitre III, p. 136-138.

²⁰⁵ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, chapitre VI, p. 34-35, d'après NT, *Évangile de Saint Mathieu*, 6 :26.

spiritualité : « Que devons-nous entendre par [...] "les oiseaux du ciel" sinon les esprits qui ont la sublime sagesse des choses du ciel ? »²⁰⁶.

Jusque dans la poésie romane, les oiseaux sont envisagés comme des êtres supérieurs. Dans la reverdie, genre poétique célébrant le retour du printemps, les oiseaux sont rapportés comme les voix de l'harmonie de la nature²⁰⁷. Les poèmes repris par Michel Zink précisent : « Écouter les oiseaux, c'est percevoir l'harmonie des sphères », ils permettent de comprendre la nature en tant que création divine²⁰⁸.

Les citations des figures de lions et d'oiseaux dans les textes reflètent donc une mise en œuvre de figures allégoriques représentant symboliquement les deux parties de la divinité chrétienne : sa part terrestre dont l'incarnation par le Christ et sa part céleste avec la divinité dans les cieux.

La question de l'hybridation entre les formes du lion et de l'oiseau – sans entrer dans la forme du griffon – peut être envisagée comme une forme valorisée du bestiaire. Elle mêle les animaux symboliques liés à la divinité céleste et à sa forme terrestre. Selon les travaux de Jacques Voisenet, en considérant l'interaction entre les figures, leur intégration pleine et entière dans un même paysage végétal structuré, on peut donc la considérer comme une synthèse de l'univers chrétien²⁰⁹, sans apparaître néfaste par sa double nature²¹⁰.

Les figures animales présentent donc un répertoire de formes analogiques qui apparaissent particulièrement exploitées au XII^e siècle, notamment à la suite de la mise en place des bestiaires. Dans cet ensemble, le lion présente un intérêt singulier, qui était déjà perceptible dans les traités et les textes descriptifs. Il porte une valeur ambivalente qui apparaît tranchée au XII^e siècle, séparant le bon lion (protecteur et analogie christique) du mauvais lion (le fauve impétueux). Les procédés de végétalisation (par les queues et les souffles) participent à valoriser le lion positif et à le différencier de son pendant néfaste. L'autre animal marquant dans les textes, l'oiseau apparaît quant à lui être analogie stable du divin. Nous verrons par la suite comment ces figures se dessinent et se positionnent dans les édifices de notre corpus.

1.2.1.2.3. Les formes géométriques

On s'intéresse ici à la considération des formes géométriques et à la construction de leur champ disciplinaire. Dans d'autres études, leur catégorie est parfois intégrée dans le cadre de l'« abstraction »²¹¹.

Au XII^e siècle, la géométrie comme les sciences naturalistes ont connu un tournant qui a redéfini la discipline à force de recherches approfondies par les théologiens et leur rencontre avec les apports des intellectuels d'Al-Andalus²¹².

²⁰⁶ Voisenet, 2000, p. 1, d'après Grégoire le Grand, *Moralia in Job*, XI, 5-6.

²⁰⁷ Bergez, p. 78.

²⁰⁸ Zink, 2006, p. 78.

²⁰⁹ Voisenet, 2000, p. 25 et 67.

²¹⁰ *Ibidem*, p.67. Il s'agit essentiellement des propos de Raban Maur.

²¹¹ Debais, Gertsman, 2021. Les recherches de l'article ont été continuées dans le cadre d'un projet « Abstraction Before the Age of Abstract Art » porté par les deux auteurs.

²¹² Les informations de ce paragraphe et du suivant sont tirées de la conférence de Marc Moyon (EHESS.), XXIII^e colloque Épistémologie et histoire des mathématiques, du 23 au 25 mai 2019 à Poitiers.

Selon Marc Moyon, jusqu'au XII^e siècle, la géométrie est un enseignement fondé sur le *corpus agrimensorum*, soit le corpus des « mesureurs de champs », c'est-à-dire des arpenteurs. Il rassemble toutes les sources liées à la mesure et à la géométrie des terrains. Une personnalité ressort particulièrement dans cet ensemble : Lucius Junius Moderatus Columella dit Columelle, auteur latin du I^{er} siècle. Il s'agit d'un agronome, « *geo metros* »²¹³, qui travaille à définir les formes des surfaces exploitées : triangulaires, cercles, carrés et formes à plusieurs angles. Les auteurs de l'Antiquité tardive jusqu'au VI^e siècle se réfèrent à Columelle. Selon les travaux de Berthold Louis Ullman, le *corpus agrimensorum* n'était pas étudié à la place de la géométrie, mais il servait d'outil pour enseigner cette partie du *quadrivium*²¹⁴. Christopher R. Lackey relève qu'à partir du VI^e siècle, l'œuvre de Boèce et son chapitre sur la géométrie basé sur la traduction des *Éléments* d'Euclide (III^e-IV^e siècle av. J.-C.) est venue compléter le corpus des arpenteurs²¹⁵. L'association de ces deux travaux a permis d'établir des liens entre théorie et pratique à fins d'enseignement.

Un infléchissement de la discipline commença à s'opérer à la fin du X^e siècle. Jacqueline Leparmentier et Michel Levard l'ont notamment remarqué dans le traité de Gerbert d'Aurillac, *Geometria incerti auctoris*, rédigé vers 982. L'auteur y mit en œuvre une démonstration de géométrie appliquée qui marqua une transition depuis la géométrie appuyée sur la science de l'arpentage vers une renaissance des mathématiques grecques²¹⁶. Hugues de Saint-Victor a en partie fondé son *Didascalicon*, daté des environs de 1120, sur le traité de Gerbert²¹⁷, ce qui lui permet de trancher dans son chapitre « *Practica geometria* » entre pratique théorique et pratique active de la géométrie. Dans le chapitre « *The Geometry of Vision* », Christopher R. Lakey reprend la traduction de la préface rédigée par Hugues de Saint-Victor : « On remarque que la géométrie est soit théorique, soit pratique. La géométrie théorique use d'une réflexion intellectuelle profonde pour étudier l'espace et les intervalles de manière rationnelle. Mais la géométrie pratique emploie des instruments et obtient ses résultats en travaillant proportionnellement depuis une forme à une autre »²¹⁸. La pratique théorique concerne donc un travail artificiel, intellectuel, qui s'attache à la proportionnalité des mesures, quand la pratique active se réfère à tout ce qui fait usage d'instruments et de matériel. L'auteur distingue alors le travail de l'esprit d'une part et celui du corps d'autre part.

Enfin, Marc Moyon remarque l'essor de la discipline au XII^e siècle grâce aux apports des traductions arabo-latines, qui sont venues augmenter le *corpus agrimensorum* et les traités réinterprétant la géométrie grecque²¹⁹. Les traductions des textes du monde arabe concernés ont notamment été réalisées par Dominicus Gundissalvo (11..-1181?), traducteur de l'*Énumération*

²¹³ À traduire par « celui qui mesure la terre ».

²¹⁴ Ullman, 1964, p. 266-267.

²¹⁵ Lackey, 2018, p. 97.

²¹⁶ Leparmentier, Levard, 1998.

²¹⁷ Lackey, 2018, p. 97.

²¹⁸ *Ibidem*, d'après Hugues de Saint-Victor, *Practical Geometry*, 33. « *His breviter prelibatis deinceps considerandum est quod omnis geometrica disciplina aut theorica est, id est activa. Theorica suquidem est que spacia et intervalla dimensionum rationabilium sola rationis speculatione usegat, practica vero est que quibusdam instrumentis agitur et ex aliis alia proportionaliter iter conciendo diiudicat.* En anglais dans l'ouvrage : « We noted that geometry is either theoretic (i.e., speculative) or practical (i.e., active). Theoretical geometry uses sheer intellectual reflection to study spaces and intervals of rational dimensions. But practical geometry uses instruments, and gets its results by working proportionally from one figure to another. ».

²¹⁹ Conférence de Marc Moyon, XXIII^e colloque d'Épistémologie et histoire des mathématiques, du 23 au 25 mai 2019 à Poitiers.

des sciences d'Abū Nasr al-Fārābī (872-950). Dans son chapitre « Sur la science de la géométrie », il a distingué la géométrie théorique de la géométrie pratique avec des considérations proches de celles d'Hugues de Saint-Victor²²⁰. Gundissalvo dans son *De Divisione Philosophiae* fut alors le premier à intégrer dans les champs disciplinaires du monde latin les connaissances scientifiques et philosophiques venues de l'empire abbasside. Les intellectuels latins s'intéressèrent également à la version arabe des *Éléments* d'Euclide, afin de retravailler les traductions préalablement établies. Les nouvelles productions ont alors mêlé la géométrie pratique et théorique à l'algèbre.

La science de la géométrie qui s'est développée dans le cadre de l'enseignement du *quadrivium* a aussi été envisagée sous l'angle de la liturgie et de l'herméneutique. Ces deux thèmes ont été largement travaillés par Evgeny A. Zaitsev dans un article sur « Le sens de la géométrie au haut Moyen Âge, depuis Euclide et les manuels des arpenteurs jusqu'à la philosophie chrétienne. »²²¹. Il y a démontré l'usage de la géométrie, dès les premiers siècles de la période médiévale, comme outil d'élévation des méditations²²². Il y a proposé une traduction d'un passage du *De ordine* de saint Augustin : « Dès lors, la [raison] s'avança jusqu'au pouvoir des yeux, et en contemplant les Cieux, il semblait qu'on en n'appréciait seulement la beauté ; et dans la beauté, les formes ; les mesures ; et dans les mesures, les chiffres. Et on regardait en soi-même si tel trait ou rondeur, telle forme ou figure correspondait à ce qu'il était lui-même. Dans ce que les yeux voyaient, on ne trouvait rien de comparable à une quelconque intelligence. Et ces [formes] distinctes et ordonnées qu'elle transmettait à une discipline, qu'elle appelait la géométrie. »²²³. Dans les propos d'Augustin, on comprend que la géométrie est à la fois une science issue de la nature, puisqu'elle en tire ses représentations, mais elle demande aussi à l'esprit une réflexion profonde pour déduire des formes à partir des choses du monde.

Zaitsev est allé plus loin dans le texte d'Augustin en affirmant que, si pour l'auteur la géométrie est un moyen de comprendre l'univers grâce à ce travail de réflexion, il s'agit aussi d'inférer Dieu dans ces pieuses investigations²²⁴. Cette idée nous rappelle les propos de Giraud de Barry qui, dans l'observation assidue de l'intrication des formes géométriques de l'œuvre parfaite et parfaitement organisée qu'il admire, voit croître la sensation de se rapprocher du divin²²⁵.

²²⁰ Moyon, 2013.

²²¹ Zaitsev, 1999.

²²² *Ibidem*, p. 552.

²²³ *Ibid.*, p. 530, d'après Saint Augustin, *De ordine*, 2.15.42, in *Corpus Christianorum, Series Latina*, Vol. 29 (Turnhout: Brepols, 1970), p. 130 : « *Hinc profecta est in oculorum opes et terrum caelumque conlustrans sensit nihil aliud quam pulchritudinem sibi placere et in pulchritudine figuras, in figuris dimensiones, in dimensionibus numeros quaesivitque ipsa secum, utrum ibi talis linea talisque rotunditas vel quaelibet alia forma et figura esset, qualem intelligentia contineret. Longe deteriore invenit et nulla ex parte, quod viderent oculi, cum eo, quod mens cerneret, comparandum. Haec quoque distincta et disposita in disciplinam redegit appellavitque geometricam.* ». Traduit en anglais dans l'article : « From here on the [reason] advanced to the power of eyes, and while contemplating and the Sky, it felt that it liked only the beauty ; and in the beauty, the forms ; measures ; in the measures, the numbers. And it scrutinized in itself whether a line or roundness, such a form or figure that corresponded to what itself. In what the eyes saw it found nothing comparable to what the intellect And these distinct and orderly [forms] it transmitted to a discipline, which it called geometry. ».

²²⁴ *Ibid.*, p. 530.

²²⁵ Bonne, 2001, p. 79-80.

Si la géométrie théorique est un moyen de compréhension du monde et d'approcher Dieu, c'est parce qu'elle est aussi considérée comme un outil de la Création divine. C'est le concept du Dieu « architecte » qu'on retrouve dès le XI^e siècle dans l'Évangélaire d'Eadwin conçu vers 1025 à Winchester, où la représentation d'une main divine tenant un compas est positionnée sous l'arcade d'une table des canons (**fig. 5**)²²⁶. François Bøpsflug en a relevé quelques exemples au XII^e siècle, avant que son iconographie ne se développe définitivement au XIII^e siècle²²⁷. Elle est tirée d'une formule de l'Ancien Testament dans les livres Poétiques : « Lorsqu'il disposa les cieux, j'étais là ; Lorsqu'il traça un cercle à la surface de l'abîme. »²²⁸. Dieu construit donc le monde en se basant sur des formes géométriques, des tracés courbes et rectilignes, ce qui nous ramène à l'exégèse et au travail de déduction proposé par Augustin.

À l'instar des formes créées par Dieu pour établir le monde durant la Création, les formes produites grâce aux outils de la géométrie (au sens de la discipline) peuvent également trouver quelques vertus.

La représentation de formes géométriques porte à la fois la valeur d'une discipline pratique et théorique qui participe à l'élévation de l'âme et dont la contemplation permet au spectateur de travailler son esprit dans le même sens. Ces formes représentent aussi le monde, au sens de la création divine, puisque Dieu met en œuvre les différentes parties du monde à l'aide d'instruments de géométrie.

Les formes géométriques présentent un intérêt singulier dans les textes exégétiques, qui leur accordent des qualités particulières pour le travail de contemplation et de méditation sur les choses de la Création, permettant ainsi l'élévation de l'esprit. Le développement pour leur intérêt au XII^e siècle, grâce aux apports de la géométrie théorique et des traductions arabo-latines, est venu accroître leur potentiel évocateur. On verra comment elles s'intègrent dans les décors monumentaux, la place et le sens que l'on peut leur accorder dans le cadre de notre corpus.

Les sources médiévales et notamment les textes relevant de l'herméneutique sacrée permettent de mieux comprendre la valeur qui peut être accordé à trois des quatre catégories d'ornements tels que Jean-Claude Bonne les a définis en 1996²²⁹ : les formes végétales, zoomorphes et géométriques. Pour ces trois objets, un infléchissement notable de leur considération est intervenu au XII^e siècle. Le premier se réfère à l'œuvre de la Création et à sa végétation idéale, qui rappelle aussi la force du *spiritu* et de l'*anima*. À la période qui nous concerne et dans un contexte de domestication avancé de la nature, le travail de cette dernière est rapporté à celui de l'âme. La nature devient une figure analogique et son image ordonnée correspond alors à un esprit élevé. De même les formes animales portent une valeur intrasèque qui est développée dans les bestiaires. Leur emploi analogique touche particulièrement la figure du lion qui est entendue au XII^e siècle comme un être positif, tant qu'il est représenté sous des modalités (en passant notamment par sa végétalisation) le rattachant au domaine du Bien.

²²⁶ Zaitsev, 1999, p. 535-536.

²²⁷ Bøpsflug, 2017.

²²⁸ AT, *Livres Poétiques, Les Proverbes*, 8 :27.

²²⁹ Bonne, 1996b.

L'oiseau est aussi une figure présentant un intérêt, qui est univoquement rattachée au divin. Les textes évoquant les formes géométriques présentent également quelques inflexions au XII^e siècle, qui renforcent le potentiel évocateur de ses représentations.

La considération de ces différents éléments appartenant au domaine de l'ornement pour la période romane est donc bien supérieure à la matérialisation de leurs propres objets. Dans le contexte du décor monumental d'édifices religieux, un végétal n'est pas seulement un végétal, de même pour un lion ou une forme géométrique. Leurs capacités signifiante, symbolique et sémantique sont déjà présentes dans les sources, que nous emploierons afin de formuler des propositions d'interprétations selon les observations réalisées dans les églises du corpus.

La quatrième catégorie de formes ornementales, les éléments anthropomorphes, n'a pas fait l'objet de recherches propres dans ce domaine, qui participerait à mieux comprendre leur emploi ornemental. La question de l'image humaine et du traitement des corps a bénéficié d'une bibliographie plus qu'abondante, mais qui ne s'attache pas à leur représentation dans cette part spécifique des décors. De plus, notre corpus ne présente que de rares occurrences de ces motifs, qui ont été traités au cas par cas.

I.2.2. Rôle et fonction de l'ornement associé à l'image

La compréhension de l'ornement dans les œuvres médiévales doit passer par la définition de son rôle dans les complexes décoratifs et de leur rapport avec les images. Plusieurs modes d'interactions entre les deux parties de l'œuvre ont été caractérisés, qu'il s'agisse de complémentarité sémantique, de rapport structurel en tant que cadre ou d'apport autonome des ornements à l'image. On s'intéresse ici aux résultats apportés par ces trois axes de recherches, qui ont connu un développement important depuis les années 1990.

I.2.2.1. Le reflet et la complémentarité dans l'œuvre

Dès 1963, Otto Pächt notait l'existence d'une frontière ténue dans l'art roman entre les sujets des décors et leur part ornementale²³⁰. Il a fondé son raisonnement sur l'héritage culturel et formel carolingien de l'art roman, qui est majoritairement constitué de motifs géométrisants et végétalisés en complément des représentations figurées. Dans les années 1990, Jean-Claude Bonne a développé le sujet en mettant en valeur le fondement purement ornemental des productions romanes²³¹ où « [...] frontières entre art purement décoratif et art représentationnel sont restées fluides [...] »²³². Selon l'auteur, nous ne pouvons donc ni les penser ni les analyser séparément, comme s'ils étaient formulés selon des structures différentes par nature. Il s'agit d'une articulation majeure du discours des historiens de l'art, qui engage à interpréter les ornements en considérant l'image.

La question de la complémentarité symbolique entre images et ornement a d'abord été posée pour les œuvres monumentales antiques, avant d'être abordée dans le cas de l'art médiéval. Au tournant des décennies 1970 et 1980, Gilles Sauron a mené des travaux sur les motifs végétalisés mis en œuvre sur de grands monuments romains, comme ceux du *Forum*

²³⁰ Pächt, 1963.

²³¹ Bonne., 1996b, p. 207-221 ; Bonne, 1997a.

²³² Bonne, 1997b, p. 216.

*Augustum*²³³ ou l'*Ara Pacis*²³⁴. Il y considère l'ornement comme un élément symbolique de l'œuvre, en s'appuyant sur la grande précision du mince corpus de végétaux sélectionné et sa mise en parallèle avec les images²³⁵. L'auteur a mis en évidence la construction signifiante des motifs choisis pour les décors d'époque augustéenne. Il a repris les questions sur l'origine des motifs végétaux, afin de pouvoir éclairer leur signification, la syntaxe élaborée et leur place dans la composition générale du décor²³⁶. Il y relève l'emploi de schémas de composition et de modèles antérieurs à la construction des monuments²³⁷. Sauron a analysé l'ensemble des décors du *Forum Augustum* en s'appuyant sur une interprétation générale établie du programme iconographique. L'auteur a ainsi remarqué que l'organisation spatiale entre image et ornements est signifiante sur le monument, et que c'est elle qui permet de délivrer des messages communs²³⁸. Les motifs végétaux choisis servent alors à appuyer l'ascendance d'Auguste avec les fondateurs de Rome, en association avec les images développées. Ils créent un système visuel cohérent pour soutenir un discours complexe²³⁹. Selon Sauron, les décors sont l'expression qui relaie le discours logique de leur commanditaire. Tous les éléments y sont signifiants et il faut chercher dans le répertoire décoratif traditionnel pour éclairer ce message idéologique²⁴⁰.

En 1994, Gilles Sauron est allé plus loin dans son interprétation des décors en renforçant la prise en compte du contexte archéologique de ces productions²⁴¹. Il a inséré dans sa réflexion la situation et la fonction du lieu de création de l'œuvre, la prise en compte de la personnalité du commanditaire et de ses ambitions, ainsi que l'origine des motifs mis en place. Il propose ainsi une interprétation novatrice des décors architecturaux peints, qui sont le résultat de la fonction et des usages du bâtiment. En 2000, se replongeant dans l'analyse des décors de l'*Ara Pacis*, il a renforcé l'idée de sélection des motifs à fins de représentations doctrinales²⁴². Les théories et la méthodologie proposées par Sauron sont fondatrices et exemplaires pour les recherches menées ensuite sur l'ornement.

Dans le cas des œuvres médiévales, la complémentarité symbolique entre image et ornement arrive un peu plus tard. En 1990, reprenant un premier article paru en 1976, Hélène Toubert présente les paysages de rinceaux comme des images idéalisées de l'Église romaine, habitées par des figures²⁴³. En 1997, Jean-Claude Bonne développe également cette idée dans son étude de la mosaïque de San Clemente de Rome²⁴⁴. L'interprétation formelle et fonctionnelle des décors végétalisés est similaire dans ces deux productions majeures. Elles portent toutes deux sur des décors d'églises romanes, où des rinceaux se développent à l'intérieur et autour des sujets principaux, figurés et historiés de thèmes bibliques. Le rinceau

²³³ Sauron, 1981.

²³⁴ Sauron, 1982a.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ Sauron, 1979, p. 202.

²³⁷ *Ibidem*, p. 209.

²³⁸ Sauron, 1981.

²³⁹ *Ibidem*, 1981, p. 318-319.

²⁴⁰ Sauron, 1982b.

²⁴¹ Sauron, 1994.

²⁴² Sauron, 2000.

²⁴³ Toubert, 1976, dont le texte reprend une conférence tenue en 1975 ; Toubert, 1990.

²⁴⁴ Bonne, 1997a.

est alors un rappel des origines de l'institution ecclésiale, mais joue également un rôle dans l'idéalisation des lieux par analogie avec la végétation de l'Éden. Le végétal est aussi entendu comme un élément qui complète le sens de l'image en prolongeant son discours à travers sa propre sémantisation. Jean-Claude Bonne évoque la « connotation eschatologique » des rinceaux qui est complémentaire de l'image de la croix²⁴⁵. L'auteur précise également que la disposition des végétaux et leur densification dans certains endroits forment un guide dans l'œuvre, à la fois sémantique et visuel²⁴⁶. Il crée un lien qui permet d'accéder aux différents niveaux de lecture de l'image. J.-Cl. Bonne en déduit alors l'« étroite intrication de l'ornemental et de l'iconographie », le premier jouant un rôle complémentaire et décisif à celui de l'objet principal de l'image grâce à ses fonctions à la fois structurelles, symboliques et sémantiques.

Dans d'autres cas, l'ornementation végétale contribue à renforcer le lien entre les représentations de figures et de scènes bibliques, avec le domaine du sacré. Jérôme Baschet en 1991, puis Jean-Pierre Caillet en 1995, présentent deux autres analyses où les ornements végétalisés sont interprétés au regard des images. Les résultats de leurs deux travaux proposent que les végétaux figurent des liens entre les différentes scènes d'un cycle historié. Ils considèrent que les rinceaux participent de la représentation d'une temporalité mystique. Dans une étude sur les fresques de Bominaco, Jérôme Baschet propose que les rinceaux végétaux interférant avec le cycle de l'Enfance et de la Passion du Christ symbolisent le cours du temps et justifient ainsi l'absence de – c'est-à-dire se substituent à – certains épisodes²⁴⁷. Jean-Pierre Caillet évoque à son tour les rinceaux ornementaux comme une expression du destin de l'Homme, depuis la chute jusqu'à la rédemption²⁴⁸. Dans ces deux travaux, les auteurs considèrent que les motifs végétaux ont vocation à guider le regard dans l'apprentissage de l'image, mais viennent aussi définir le déroulement des cycles²⁴⁹. La complémentarité sémantique est ici axée sur l'apport d'une information temporelle (mystique).

En 2012, le travail considérable réalisé par J. Baschet, J.-Cl. Bonne et P.-O. Dittmar sur les chapiteaux d'un corpus majeur d'édifices auvergnats romans a également présenté une avancée sur le rôle des décors végétaux dans les chapiteaux sculptés ou les séries de chapiteaux²⁵⁰. Ils considèrent l'ornementation végétale comme un acteur de l'élévation visuelle (vers la beauté) et spirituelle (vers l'Éden) du lieu ecclésial²⁵¹. À travers l'étude de la sculpture de plusieurs églises, les auteurs proposent également que l'ornementation végétale puisse exprimer la vitalité intérieure des figures qu'elle accompagne ou/et avec lesquelles elle est hybridée²⁵². Plus que la nature de la forme végétale, c'est ici sa disposition et ses modalités de représentations qui présentent un intérêt. Elles seraient le reflet des images auxquelles elles sont liées. Les ornements végétaux présentent donc une sémantique propre, mais qui vient ici compléter la figure ou l'image.

Dans son ouvrage récent sur le décor de la porte en bronze d'Hildesheim, Isabelle Marchesin a proposé d'envisager une relation sémantique plus dense que celle de la

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 114.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 109.

²⁴⁷ Baschet, 1991, p. 128-133.

²⁴⁸ Caillet, 1995, p. 23-33.

²⁴⁹ Cabrero-Ravel, 2010, p. 45.

²⁵⁰ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012.

²⁵¹ *Ibidem*, Chapitre VI, « Économie générale du décor ».

²⁵² *Ibid.*, notamment au Chapitre III sur Saint-Nectaire et au Chapitre IV sur Notre-Dame-du-Port.

complémentarité²⁵³. Elle décrit les différentes scènes de la Genèse représentées sur les portes et les végétaux qui les accompagnent, puis met en relation la forme de ces végétaux avec les émotions et les valeurs mises en jeu dans chaque partie. Les végétaux traduisent d'une autre façon les images narratives et accentuent l'effet de chaque scène. La sémantique ornementale est donc complémentaire de celle des images et leur mise en œuvre puisqu'ils visent à une meilleure compréhension, transmission et réception du contenu de l'image.

L'ornement structure et organise les œuvres. Christian Davy en a fait le constat dans les édifices des Pays de la Loire²⁵⁴. Dans ses travaux, il note que les motifs ornementaux, tout en étant secondaires dans la composition, participent à différencier les registres. Les changements de motif permettent de former des groupes d'images et ainsi de diriger notre regard. Ils interviennent comme un soutien à celui qui les regarde pour formuler son expérience de l'œuvre. Marcia Kupfer est également revenue sur la nature secondaire de l'ornement. Selon elle, il ne doit pas être nié, mais il vaut mieux le comprendre comme subordonné aux rôles joués par le centre de l'œuvre. Ici, l'ornement est envisagé comme une part signifiante qui contribue au système sémiotique de l'ensemble²⁵⁵. Elle lui a ainsi attribué des fonctions multiples : il organise l'œuvre, en soutient la lecture en dirigeant le regard et en distinguant certaines parties, de même qu'il en enrichit le sens²⁵⁶.

Dans l'approche de l'art monumental, la relation image/ornement a été pensée dans la complémentarité thématique. Les ornements ont une portée sémantique associée, similaire ou homologue à celle de l'image. Les recherches sur les marges et les bordures des œuvres médiévales ont éclairé un autre aspect, qui intègre des thématiques ornementales semblant parfois en dissonance avec l'image.

I.2.2.2. La marge, la bordure : autre rapport ornement/image

Des travaux sur les marges dans la sculpture médiévale ont été développés par Nurith Kenaan-Kedar²⁵⁷. Ils font écho aux recherches de Michael Camille²⁵⁸ sur les *marginalia* des manuscrits médiévaux²⁵⁹. Dans son ouvrage, ce dernier a présenté la similarité entre les motifs des marges des manuscrits et ceux de la sculpture monumentale des édifices religieux médiévaux, et notamment romans. Il la conçoit comme une frontière articulée entre le monde extérieur et le monde intérieur, sacré. Les images qui y sont représentées ont une portée critique sur les mondes laïcs et religieux. Kenaan-Kedar y développe une recherche centrée sur la position marginale des modillons par rapport à l'édifice et aux images historiées. L'autrice a mis en avant la dissemblance thématique entre les images valorisées dans l'édifice et celles de ses marges²⁶⁰. Elle implique aussi une opposition de sujet qui a été remise en question par Jean

²⁵³ Marchesin, 2017.

²⁵⁴ Davy, 1997, p. 94-95.

²⁵⁵ Kupfer, 1997, p. 174 et 179.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 181.

²⁵⁷ Kenaan-Kedar, 1992.

²⁵⁸ Camille, 1997.

²⁵⁹ Camille, 1997, p. 77-106.

²⁶⁰ Kenaan-Kedar, 1995.

Wirth en 2008²⁶¹. Il a présenté un large travail sur les « drôleries » et met en lumière leur dissonance par rapport aux textes liturgiques et aux images qu'elles accompagnent. L'auteur proposait que les motifs employés dans les marges aient vocation à prendre de la distance par rapport au discours premier tenu dans l'ouvrage, en exploitant des contrastes.

L'idée du contraste a été développée dans les recherches sur les bordures. Elles désignent des ornements plus structurés par rapport aux marges. Il s'agit généralement de bandes, de liserés ou d'un élément rectiligne et régulier. Cette notion est employée dans l'historiographie pour les tapisseries, la peinture murale ou les vitraux, qui ne comportent pas de relief²⁶². La bordure est l'élément qui clôt l'œuvre, la termine et lui procure sa forme finale et immuable²⁶³. Dans un article sur le rôle et la fonction des bordures, Dominique Rigaux²⁶⁴ propose de les concevoir comme un élément syntaxique des complexes narratifs, comme un composant qui crée du lien dans l'œuvre et contribue ainsi à la structurer²⁶⁵. Leurs formes et leurs motifs peuvent fonctionner comme un guide de lecture pour l'œuvre principale, mais les thématiques ne sont pas nécessairement associées. Dans ses travaux sur la broderie de Bayeux, Peter K. Klein a mis en avant l'écart thématique entre les images de l'œuvre et celles des bordures. Elles auraient fonction à glorifier par contraste les actions héroïques qui se développent dans la narration principale. Les motifs sélectionnés pour en faire partie fonctionnent aussi comme des critiques thématiques à lier avec l'action principale. Les images des bordures sont un complément de lecture de l'œuvre principale, qui renforce et nuance son discours²⁶⁶. La définition des bordures et leur fonction telles qu'elles sont définies par Klein permettent une interprétation nuancée des ornements. Xavier Barral i Altet a complété cette approche en proposant que la variété des thématiques développées dans les bordures de la broderie de Bayeux soit rapportée plus largement à la vision du monde de l'homme médiéval, de sa temporalité, en y mélangeant des notions opposées²⁶⁷. Il termine sa présentation avec une proposition de méthode « Une bordure qui entoure ne doit pas être expliquée en cherchant des correspondances verticales, ponctuelles. L'explication est globale. »²⁶⁸ Dans le cadre de l'étude de l'ornement dans la sculpture monumentale, on pourra se rappeler cette ligne de conduite.

Les notions de marges et de bordures dans les œuvres proposent de considérer le centre de l'œuvre et les ornements comme deux entités symboliques indépendantes qui interagissent dans la globalité de l'œuvre. Toutefois, les motifs développés peuvent aussi être porteurs de leurs propres valeurs.

Jean-Claude Bonne est aussi revenu sur la question du cadre dans un article paru en 2009. Il y évoque une fonction structurante du décor ornemental, ici végétal, qui « borde », « découpe » et « remplit », afin d'ordonner l'ensemble de l'œuvre²⁶⁹. Les éléments végétaux disposés sur les contours des œuvres ont donc pour vocation d'articuler et de hiérarchiser ses espaces et ses propos.

²⁶¹ Wirth, 2008.

²⁶² Klein, 2012 ; Baschet, 2010.

²⁶³ Jullian, 2010, p. 90.

²⁶⁴ Rigaux, 1997.

²⁶⁵ Baschet, 2010.

²⁶⁶ Klein, 2012, p. 635.

²⁶⁷ Barral i Altet, 2016, p. 330.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Bonne, 2009.

Plus récemment, en 2013, Didier Méhu a également publié un article portant son intérêt sur l'usage des cadres et bordures, qui ne sont pas les mêmes objets²⁷⁰. En accord avec les travaux de M. Camille²⁷¹, l'auteur considère que le premier a fonction à former une frontière qui sépare deux espaces dans l'œuvre. Le cadre met ainsi en valeur l'objet encadré et devient son attribut. À l'inverse, la bordure est entendue par D. Méhu comme une partie complémentaire du centre de l'œuvre, dont le sens contribue à formuler le discours global de celle-ci.

Les travaux considérant la part ornementale du décor comme une marge, un cadre ou une bordure ont permis de nuancer l'idée de complémentarité absolue avec l'image ou le centre de l'œuvre. La marge et le cadre peuvent être considérés comme une frontière séparant l'œuvre de son environnement, l'extrayant et permettant de formuler un nouveau discours, distinct du précédent. Les bordures ont aussi été considérées comme des éléments structurants qui hiérarchisent les propos développés, tout en apportant un contenu sémantique qui travaille avec l'image. Mais ce dernier peut aussi bien approfondir que nuancer son message. Ces propositions enrichissent l'éventail des usages qui sont faits de l'ornement durant la période médiévale et qui pourront renforcer l'appréciation du décor ornemental de notre corpus.

I.2.2.3. Autonomie et apport sémantique des ornements

En parallèle des travaux sur la complémentarité des ornements aux images et des rapports structurels et fonctionnels des bordures et des marges des œuvres, différentes études ont proposé d'envisager l'ornement comme un acteur autonome dans l'œuvre. Il serait porteur d'une ou de plusieurs valeurs qui lui seraient propres et serait ainsi en capacité d'apporter une information à la fois indépendante et complémentaire à l'œuvre.

Dans cette hypothèse, on considère que les motifs ornementaux sont sélectionnés pour leur résonance dans l'imaginaire des contemporains²⁷², c'est-à-dire qu'ils soient sémantisés. L'interprétation des motifs et leur sélection à fins de représentations doctrinales sont similaires à ce qui est proposé par Gilles Sauron en 2000 dans son analyse des décors de l'*Ara Pacis*²⁷³. L'auteur considère l'autel d'Auguste comme un manifeste du renouveau politique et les ornements végétalisés participent de ce projet. Les rinceaux font référence à certaines figures valorisées du domaine religieux (Dionysos, les Dioscures), tandis que la représentation de lotus emblématiques du monde égyptien figure l'ensemble (par synecdoque) des nouvelles conquêtes. La construction d'un nouveau répertoire formel est une étape du fondement idéologique du régime d'Auguste, et la sélection des ornements en fait partie.

Les valeurs intrinsèques aux motifs ornementaux sont définies selon leurs sources. Ce domaine de recherche s'est donc développé à la suite de la constitution des répertoires de motifs ornementaux, qui intègrent dans leur raisonnement un retour sur les sources des formes, comme celui de Laurence de Finance et Pascal Liévaux publié en 2014²⁷⁴. Chaque motif est rattaché à une culture-référence dans laquelle il est particulièrement employé. Les valeurs dont il est

²⁷⁰ Méhu, 2013.

²⁷¹ Camille, 1997.

²⁷² Bonne, 1996a, p.37-70 ; Sauron, 2000.

²⁷³ Sauron, 2000.

²⁷⁴ Finance et Liévaux, 2010, p. 123-129.

investi sont alors rapportées à cette temporalité dont il est extrait. L'historicisation de motifs ornementaux ne peut fonctionner que dans l'hypothèse où la culture à l'origine de l'œuvre étudiée développe une considération pour les cultures antérieures, et possède des modèles de leurs productions. Jean-Claude Bonne souligne que pour mener à bien cette enquête, il faut au préalable documenter les voies de transmission et la perception des œuvres anciennes par les contemporains pour pouvoir en interpréter les références²⁷⁵. La complexité des systèmes de transmission des idées ne nous permet pas de concevoir l'ensemble de la connaissance ni de l'appréciation du passé par la culture étudiée. Walter Cahn rappelait déjà en 1992 qu'une grande partie se soustrait à nos yeux, dont on suppose qu'elle a pu être transmise par le biais de l'oralité²⁷⁶.

Dans le monde roman, les emprunts formels et matériels concernent en bonne partie des éléments du répertoire romain, qui participe d'une culture élitaires. Par référence à celle-ci, John Mitchell a relevé l'emploi de matériaux ou de motifs qui lui sont associés dans l'imaginaire roman. Ils ont donc fonction à valoriser l'objet ou l'espace dans lequel il se trouve²⁷⁷. Les références au passé antique et paléochrétien dans le décor des édifices ont d'abord été travaillées par Ernst Kitzinger²⁷⁸ et Hélène Toubert²⁷⁹. Selon leurs recherches menées entre les années 1970 et 1990, les ornements référencés comme antiques sont mis en œuvre dans les décors afin de faire écho à un passé idéalisé révolu et de se l'approprier²⁸⁰. Ils visent aussi à légitimer et à ancrer une communauté dans le passé. D'après Hélène Toubert, la représentation de motifs végétaux inspirés de l'Antiquité paléochrétienne dans les décors du XI^e siècle relève d'une recherche volontaire, qui a pour objectif de transposer les valeurs de cette période à l'Église contemporaine de la création. Selon les deux auteurs, la référence au modèle paléochrétien romain s'inscrit ici dans la démarche de la réforme grégorienne qui prône le retour à la *vita apostolica*. La volonté de renouveau et de retour aux origines et aux valeurs de la chrétienté romaine passe par l'appropriation des motifs de la culture concernée.

Pour la période romane, John Osborne a aussi mis en valeur un nombre conséquent de sources manuscrites, qui nous permettent d'affirmer que les œuvres et la culture carolingiennes étaient bien connues et valorisées²⁸¹. Dès 1997, Jean-Claude Bonne a proposé que l'emprunt de motifs associés à ces périodes – selon nos répertoires modernes – permette de reconnaître dans les créations romanes des volontés de référence auxquelles on peut attribuer différentes fonctions²⁸². Dans la continuité de Kitzinger et Toubert, il a conçu la mise en œuvre de motifs historicisés dans le but de distinguer visuellement et d'élever symboliquement une partie de l'œuvre ou un espace du bâtiment. Dans une étude sur les ornements d'acanthes d'un ivoire carolingien de Saint-Rémi, Jean-Claude Bonne a démontré que la représentation de motifs hérités d'une culture est un moyen de s'y associer, de s'y identifier²⁸³. Dans le contexte de *renovatio imperii*, le motif est associé à l'Empire romain afin de mettre en évidence

²⁷⁵ Bonne, 1997b, p. 219.

²⁷⁶ Cahn, 1992, p. 59.

²⁷⁷ Mitchell, 1997a, p. 44-54.

²⁷⁸ Kitzinger, 1972, p. 149-162 ; Kitzinger, 1982.

²⁷⁹ Toubert, 1990.

²⁸⁰ Bonne, 1997b, p. 104-105.

²⁸¹ Osborne, 1997.

²⁸² Mitchell, 1997a, p. 43.

²⁸³ Bonne, 1996a.

l'association du pouvoir temporel carolingien au modèle de l'Empire. Toutefois, dans le cadre d'une œuvre à usage liturgique, l'acanthé est également investie d'un pouvoir évocateur du divin²⁸⁴. Pour comprendre l'ensemble des « sems » portés par un motif dans son contexte de création, il faut se pencher sur l'ensemble de ses dimensions d'expression²⁸⁵. Dans les cas présentés ici, les ornements sont étudiés pour eux-mêmes, avant d'être interprétés au regard de l'image accompagnée. Les motifs choisis pour orner les œuvres étudiés sont entendus comme porteurs de valeurs et acteurs de la sémantique globale. Cependant, ils apportent aussi des informations supplémentaires, qui ne se retrouvent pas dans d'autres parties de l'œuvre. Ils sont employés de manière à signifier la doctrine politico-religieuse en place grâce aux références dont ils sont investis.

Depuis les années 90, la réévaluation de la notion d'ornement est perçue comme un enjeu pour l'histoire de l'art, qui, selon Jean-Claude Bonne, devrait permettre d'apporter de nouveaux éléments de compréhension des œuvres²⁸⁶. À la suite de son travail sur la mosaïque absidale de San Clemente de Rome, l'auteur a pu faire état de la complémentarité sémantique, formelle et structurelle de l'ornement et de l'image²⁸⁷. Ces résultats laissent envisager de larges perspectives pour ce champ de la recherche, comme le souligne les conclusions du colloque international tenu à Saint-Lizier en 1995 et dirigé par John Ottoway²⁸⁸. Xavier Barral i Altet y développe un ensemble de questionnements qui restent en suspens à la suite de cette rencontre. Il pose notamment la question des systèmes d'association entre ornements et représentations du sujet de l'œuvre, qu'il semble possible de caractériser²⁸⁹. C'est un point sur lequel on souhaite apporter des éléments de réponse. Pour cela, on prendra appui sur les travaux antérieurs et notamment ceux qui ont porté un intérêt aux motifs végétaux. Leur iconographie a été assidument étudiée depuis le XIX^e siècle, ce qui nous offre un large spectre de compréhension de ces formes. On s'attachera à appréhender le plus finement possible l'iconographie et la symbolique des formes employées en ornement, l'histoire de ces motifs et le sens qu'ils portent au moment de la création de l'œuvre. Mais on les interprétera en fonction de l'ensemble du décor et des images. Dans ce but, il faudra comprendre le rôle de l'ornement et la manière dont il travaille à leur construction visuelle et sémantique. On devra également déterminer si l'ornement est porteur d'une sémantique qui leur est autonome, indépendante, complémentaire associée ou dissociée. L'interprétation de l'ornement et de ses relations avec les images sera déterminante, mais il devra aussi être intégré dans le cadre du monument pour pouvoir comprendre l'ensemble de ses fonctions, rôles et usages.

I.2.3. Ornement, architecture et agencement

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 68.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 69 « C'est parce que l'acanthé n'est pas un signe porteur d'un sens qu'elle a pu être utilisée dans des cultures si diverses – la chose est vraie, répétons-le, de nombreux motifs ornementaux ; ils sont potentiellement sémantisables mais pas toujours précisément sémantisés. ».

²⁸⁶ Bonne, 1997b, p. 215.

²⁸⁷ Bonne, 1997a.

²⁸⁸ *Ibidem* ; Mitchell, 1997b ; Barral i Altet, 1997.

²⁸⁹ Barral i Altet, 1997, p. 211-212.

Le décor monumental prend tout son sens lorsqu'il est analysé au regard de l'architecture à laquelle il appartient. Ce constat est apparu dès le début du XX^e siècle, notamment relevé par Henri Focillon, qui soulignait la « fonction constructive » des œuvres sculptées qui sont avant tout une partie de l'architecture, qu'elles participent à ordonner²⁹⁰. Certaines de ses déductions ont depuis été remises en question, notamment la nécessaire subordination de la sculpture au cadre architectural.

L'église étant un lieu de la performance²⁹¹, il faut penser l'image dans son *locus*. Dans la recherche, cette considération a d'abord été mise en place en menant une étude des décors et des ornements qui prennent en compte leur espace fonctionnel d'apparition. Le sujet s'est ensuite développé en se dirigeant vers une approche spatiale et sérielle du décor.

I.2.3.1. Distinction des espaces – valeurs d'organisation et de hiérarchisation.

L'étude de la disposition des décors propose une approche qui considère les rapports de l'ornement à l'architecture des édifices religieux. Les quelques recherches sur ce sujet – principalement menées dans les années 1990 – ont permis d'apporter des éléments de compréhension sur leurs rôles et leurs fonctions au sein des lieux ecclésiaux.

Dans les édifices religieux, on considère que les ornements accompagnent les images et existent aussi de manière indépendante. Dans le second cas, on le remarque pour ses formes, ses couleurs, ses proportions qui le distinguent dans le bâti. Selon Oleg Grabar, il y a un « effet produit »²⁹², une action sur celui qui la regarde qui n'est pas nécessairement conscientisée. Cet effet a aussi été nommé la « valeur esthétique » de l'ornement par Hans Peter Autenrieth, qui le rend admirable et apprécié par celui qui le contemple²⁹³. Pour caractériser et quantifier cette valeur, ou la qualité d'un ornement, Jean-Claude Bonne propose d'employer les critères de coût de production, de préciosité des matériaux employés, de difficulté technique²⁹⁴. La mise en œuvre d'ornements dans certaines parties des édifices participe à leur hiérarchisation au sein du lieu ecclésial, où chaque partie est différenciée pour ses fonctions, ses usages et donc sa valeur sacrée²⁹⁵.

Dans le contexte des bâtiments à fonction religieuse, Anna Segani-Malcart a souligné que la différenciation ornementale des espaces peut être révélatrice de leurs systèmes organisationnels, c'est-à-dire de leur pratique, autant que de leur fonctionnement symbolique²⁹⁶. Selon John Mitchell, l'ornement est acteur de l'organisation des espaces et s'impose donc comme le reflet de la structure des édifices²⁹⁷. Dans ses recherches sur le monastère de San Vincenzo au IX^e siècle (Vulturno, Italie), il a proposé que les quantités et les qualités des représentations ornementales ne soient pas les mêmes dans les bâtiments du complexe religieux, qu'il s'agisse des espaces de réception des laïcs ou de ceux réservés aux

²⁹⁰ Focillon, [1931] rééd. 1964, p. 2.

²⁹¹ Baud (dir.), 2010 ; Daussy (dir.), 2016.

²⁹² Grabar, 2010, p. 7.

²⁹³ Autenrieth, 1997, p. 57.

²⁹⁴ Bonne, 1996, p. 221-222.

²⁹⁵ Cazes, 2016, p. 136-137.

²⁹⁶ Segani-Malcart, 1997.

²⁹⁷ Mitchell, 1997a, p. 42.

clercs. L'auteur a également développé le potentiel de l'ornement à diriger en partie les circulations, notamment les déplacements paraliturgiques des laïcs qui ne sont pas guidés par des clercs. L'ornement interviendrait alors de manière implicite et indiquerait les directions à prendre²⁹⁸. Le décor ornemental est ici envisagé comme complémentaire des fonctions de l'architecture. Christian Davy a aussi fait remarquer la complémentarité de rôle et de fonction des ornements avec l'architecture, qui se note aussi dans leur espace de représentation²⁹⁹. Selon l'auteur, le décor vient souligner les éléments architectoniques des bâtiments, qui participent déjà à lui donner du sens : structurer et organiser les espaces et régir les circulations. L'auteur a envisagé que l'application de motifs ornementaux sur les lignes fortes des édifices vienne renforcer leur action.

Les propositions de J. Mitchell et Ch. Davy sur les apports fonctionnels et symboliques des ornements dans le bâtiment reposent sur un petit nombre d'observations. On pourra les remettre en question dans les bâtiments du corpus.

I.2.3.2. Spatialité et sérialité

Dans les années 1990, en corrélation avec l'étude sur la disposition des ornements dans les édifices religieux, les notions de spatialité et de sérialité des œuvres médiévales ont émergé, proposant une approche globale des décors monumentaux. Il s'agit de penser à la fois l'œuvre pour son contenu sémantique et symbolique, son espace de représentation, ainsi que ses rapports avec les œuvres qui l'entourent. La mise en place de cette inflexion majeure dans la recherche en histoire de l'art sur les édifices religieux s'est progressivement installée comme un moyen efficace de compréhension des églises médiévales.

Dans un article publié en 1996, Jérôme Baschet a proposé une approche sérielle des images dans le but de mieux saisir leur rapport avec leur environnement³⁰⁰. L'auteur considère l'image comme un objet dont il souhaite étudier les pratiques, les fonctions, les conditions de production, et les réceptions multiformes (dont les réactions)³⁰¹. Il a défini un type de série en se rapportant à des œuvres médiévales qui conservent leur contexte originel de mise en œuvre dans le bâtiment. Le réseau d'images correspond aux représentations disposées au sein d'un même lieu, qui les regroupe, formant ainsi un complexe³⁰². Les associations entre les images du complexe sont de natures diverses. Elles ont toutes une dynamique qui les organise dans de multiples sous-groupes. Dans l'approche de l'auteur, c'est avant tout la disposition spatiale des images ainsi que leur organisation dans le bâtiment, qui permet d'en saisir tous les sens. J. Baschet réunit des domaines d'études qui ont jusqu'alors coexisté, sans vraiment se rencontrer. Dans le cadre du décor étudié *in situ* dans le bâtiment, il crée le concept d'« image-objet »³⁰³, qui unit la part matérielle de l'œuvre et son contenu représentationnel et communicatif qui est le sujet d'usages et de pratiques. Elle a vocation à rappeler la complexité du sujet étudié et de la nécessaire réflexion pluridisciplinaire à mettre en œuvre pour la comprendre. De même, face à l'association constante d'images et d'ornements, l'auteur a proposé d'étudier

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 52.

²⁹⁹ Davy, 1997, p. 94-95.

³⁰⁰ Baschet, 1996a.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 95.

³⁰² *Ibid.*, p. 112.

³⁰³ Baschet, 1996b.

systématiquement ces derniers au regard des sujets accompagnés, afin de mieux comprendre leur rapport de complémentarité³⁰⁴. Il s'agit de mettre un terme aux ruptures entre étude des ornements d'une part et travail iconographique de l'autre. Dans le cadre de ses recherches sur les peintures de la voûte de Saint-Savin sur Gartempe, J. Baschet a montré que dans le cas de ce complexe monumental, les ornements accompagnent et soulignent aussi bien le discours des images représentées que la structure liturgique du bâtiment. Cette remarque sur la double fonction de forme et de sens des ornements dans les arts monumentaux médiévaux s'est progressivement ancrée dans la recherche.

Les résultats des analyses sérielles et thématiques ont participé d'une avancée majeure dans les recherches d'histoire de l'art et permettent d'aller plus loin dans la compréhension globale et totale des productions médiévales. Mais prendre en compte l'aspect fonctionnel des images dans l'édifice c'est aussi intégrer l'idée de mouvement. Ceux qui les arpentent sont mobiles et l'entendement du décor diffère selon la personne et son statut³⁰⁵. Herbert Kessler a employé l'expression de « pèlerinage visuel » pour évoquer les variations de fonction des images selon l'espace fonctionnel dans lequel elles sont disposées, celui qui les regarde et celui à qui elles s'adressent. De plus, si les monuments sont bien fixes, leur fonction procède bien d'une dynamique, qui fait tout converger vers le sanctuaire.

La nature dynamique de l'édifice religieux a été mise en évidence dans les travaux de J. Baschet. Dans la continuité de l'analyse sérielle, il ajoute à sa réflexion la considération fonctionnelle du bâti. L'église est un lieu singulier qui se pratique selon des liturgies et des paraliturgies. Cependant, l'auteur a démontré la présence d'une dynamique avant tout axiale, qui dirige tout et toutes choses vers l'espace du sanctuaire³⁰⁶. Le phénomène est perceptible dans l'architecture du bâtiment, mais aussi dans la disposition du décor. À travers l'exemple de la voûte peinte de la nef de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe (72), il a fait la démonstration des stratégies d'agencement des « images-objets » et du parcours narratif pour exprimer la dynamique du lieu.

En 2003, Marcello Angheben a publié une étude sérielle et thématique sur les chapiteaux des édifices romans de Bourgogne³⁰⁷. Avec une méthodologie inspirée de celle de J. Baschet³⁰⁸, l'auteur a relevé des choix d'emplacements significatifs dans la disposition de différents thèmes. Ils sont installés dans le bâtiment de manière à créer des associations et des liens de complémentarité entre les œuvres. Cette étude a démontré par quels moyens le décor contribue à la structuration du lieu de culte, en accentuant la hiérarchie des espaces et en distinguant le sanctuaire dans l'ensemble. Le décor se fait aussi, au cas par cas, le reflet de la liturgie funéraire, des processions, du culte des saints et des drames liturgiques. C'est-à-dire que tous les aspects fonctionnels et performatifs du décor coexistent dans les ensembles d'œuvres et dans des

³⁰⁴ Baschet, 1997.

³⁰⁵ Kessler, 2015, Chapitre 5 « L'église ».

³⁰⁶ Baschet, 2010.

³⁰⁷ Angheben, 2003.

³⁰⁸ Baschet, 2005. Dans son compte rendu de l'ouvrage, Jérôme Baschet valorise toutes les qualités de l'ouvrage, qui a permis de dégager un socle sémantique général pour tout le terrain d'étude, ainsi que des correspondances exégétiques et iconographiques dans les complexes d'œuvres. Toutefois, il regrette l'absence de questionnement sur le statut et la place du chapiteau dans l'édifice et les usages qui en sont faits, ainsi que l'absence des chapiteaux dits « ornementaux » dans la réflexion globale.

pôles cohérents du bâtiment. L'auteur a également mis en valeur les rapports thématiques qui sont élaborés entre les sanctuaires et les façades, liant ainsi les deux points clés du bâtiment dans la liturgie³⁰⁹.

À son tour, Nicolas Reveyron a présenté en 2010 une étude des images du chevet de la cathédrale de Lyon et montre le soin apporté à l'emplacement de chaque scène du cycle afin d'en multiplier les significations et les effets³¹⁰. L'approche consiste en l'analyse sérielle et spatiale d'un seul cycle – le seul historié – de l'édifice. Dans le même ouvrage collectif, Caroline Roux s'est intéressée à la forme et à l'emplacement des arcs triomphaux dans l'espace ecclésial³¹¹. Elle a entre autres remarqué la distinction récurrente de ce passage par la mise en place de peinture et de sculpture. L'autrice a également noté la disposition de chapiteaux qui se répondent par paires de part et d'autre de l'arc ou encore la mise en œuvre de *spolias* qui viennent spécifiquement valoriser cet espace³¹².

En 2012, une étude commune de Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar présentait les résultats de longues recherches portant sur l'agencement des décors sculptés des édifices auvergnats parmi les plus importants³¹³. Les auteurs y ont mené une analyse topographique des décors des chapiteaux en considérant les différents espaces fonctionnels des églises. L'étude intègre quatre édifices majeurs d'Auvergne, qui présentent des ensembles décoratifs très denses. Les bâtiments ont finement été étudiés avant de passer à l'analyse iconographique. Les résultats obtenus ont été comparés de manière à déduire des conclusions communes sur l'agencement des décors. Il en ressort qu'ils rythment le bâtiment et à unifier l'espace, en tissant une toile ininterrompue dans toutes ses parties. Le décor fonctionne aussi avec le bâtiment et contribue à la structuration de l'espace. L'ensemble des images et des ornements mêlés participe à matérialiser des ruptures, créer des connexions et différencier les espaces. Dans la continuité des recherches menées sur les dynamiques axiales dans les monuments, les résultats apportés à la suite de la comparaison des quatre sites analysés permettent le même constat. Il apparaît que l'agencement des éléments du décor des bâtiments renforce l'« axialité liturgico-architecturale »³¹⁴ du lieu et contribue à la rendre sensible.

En 2015, un ouvrage de la série « L'atelier du Médiéviste » dirigé par Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar a proposé un récapitulatif des derniers axes de recherches de la discipline. On y trouve deux études d'« Images-objets en situation » proposées par Cécile Voyer et Simona Boscani Leoni³¹⁵ d'une part, et Maria Critina Pereira³¹⁶ de l'autre. La première porte sur les peintures murales. Les autrices sont parties du principe récemment acquis qu'un bâtiment sacré est l'objet de dynamiques fonctionnelles multiples qui doivent être prises en compte pour étudier les œuvres monumentales dans leur contexte réel³¹⁷. Elles considèrent la

³⁰⁹ Angheben, 2003, p. 134.

³¹⁰ Reveyron, 2010, p. 183-198.

³¹¹ Roux, 2010.

³¹² *Ibidem*, p. 166-167.

³¹³ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012.

³¹⁴ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, « Remarques finales : retour sur l'agencement », § 20.

³¹⁵ Voyer, Boscani Leoni, 2015.

³¹⁶ Pereira, 2015.

³¹⁷ Voyer, Boscani Leoni, 2015, p. 65.

dynamique axiale des parties du bâti, qui a tendance à mener vers le sanctuaire, mais aussi les divisions dans chaque partie qui correspondent à des usages³¹⁸. C. Voyer et S. Boscani Leoni font référence à la hiérarchie des espaces, qui implique une succession de limites et de frontières dans le bâtiment³¹⁹. Elles ont remarqué des cas d'articulations de ces espaces par le chevauchement des éléments de décors, adoucissant les ruptures dans l'édifice³²⁰. Il ressort de leur étude un constat de l'orchestration du sacré par les images qui marque une progression vers le sanctuaire³²¹. Le travail mené sur la peinture monumentale réfléchit les images dans leur espace fonctionnel de mise en œuvre, multipliant ainsi les conclusions sur leurs rôles et actions. Les conclusions seront à remettre en jeu dans la recherche sur la sculpture ornementale.

L'étude de Maria Critina Pereira s'est intéressée à la disposition des sculptures dans le cadre du cloître et a fait la démonstration de l'organisation des images et des ornements selon une correspondance symétrique et multi-relationnelle autour du lieu. Les sculptures sont divisées en deux catégories : la matière thématique et la matière supra-thématique associée, qui se répondent entre elles et structurent le sens et la fonction du lieu³²². L'autrice a introduit des divisions thématiques des images qui peuvent apporter à la compréhension de l'agencement de l'ensemble sculpté. Mais la catégorisation de toutes les images et de tous les ornements paraît parfois trop rigide. C'est un écueil à éviter, sans que la méthode ne soit nécessairement à rejeter dans l'analyse.

L'apport des recherches intégrant les notions de sérialité et de spatialité dans les édifices religieux a permis d'accéder à une compréhension plus globale des édifices religieux, liant leur architecture, leur décor et leurs pratiques. Il s'agit de prendre en compte l'ensemble des aspects liés à la nature complexe des « images-objets » et de les insérer dans le cadre d'un édifice considéré pour ses spécificités architecturales liées à ses usages et fonctions. Cette approche complexe, qui a été développée à partir des années 1990, semble avoir convaincu une grande partie des chercheurs, mais elle demande un travail long (pour ne pas dire lent) et méticuleux, qu'on s'efforcera de mettre en place dans cette thèse, afin d'inclure les décors ornementaux dans l'analyse spatiale et sérielle des décors monumentaux.

L'ornement, un objet essentiel et porteur pour la recherche sur les arts monumentaux

La recherche en histoire de l'art médiéval a porté un regard singulier sur la part ornementale des décors à partir de la fin du XX^e siècle. Avant cette période, le faible intérêt pour cette question semble relever de l'histoire de l'emploi moderne du terme. La longue considération de l'ornement comme un objet d'« artisanat » et non d'« art » a réussi à détourner l'intérêt des chercheurs et à le catégoriser comme un élément non-signifiant. Les essais sur la grammaire des formes menées par des architectes comme Jules Bourgoïn ou Owen Jones³²³ se positionnent toutefois à la source des premiers travaux d'historiens de l'art s'intéressant à la

³¹⁸ *Ibidem*, p. 66.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

³²⁰ *Ibid.*, p. 68.

³²¹ *Ibid.*, p. 75.

³²² Pereira, 2015.

³²³ Jones, [1856] rééd. 2001.; Bourgoïn, 1880.

généalogie et à la chronologie des formes ornementales. On remarque cependant – et une fois de plus – des idées précoces chez Henri Focillon, qui évoque déjà dans *Vie des Formes*, l'ornement comme une part fonctionnelle et structurelle de l'architecture³²⁴, qui a été reprise *a posteriori*.

Le regain d'intérêt pour l'ornement au tournant des années 1990 – à la suite du développement de la sémiotique et de travaux porteurs sur les œuvres antiques – se concentre d'abord sur l'identification de leurs formes et la compréhension de leur contenu sensible, signifiant et symbolique. Jean-Claude Bonne définit quatre catégories ornementales : végétale, zoomorphe, anthropomorphe et géométrique³²⁵, qui font aujourd'hui encore autorité. Différentes études sur l'approche de ces éléments dans les textes liés à l'herméneutique sacrée ainsi que quelques sources descriptives permettent de formuler des idées générales de leurs sémantisations.

La recherche sur la part ornementale du décor médiéval s'est d'abord développée en proposant de lui accorder certains rôles et fonctions associés à l'image accompagnée. L'ornement a été considéré comme une part de l'œuvre dont les formes sont choisies selon leurs contenus sémantiques, afin de proposer un reflet ou une continuité du discours de l'image. L'ornement est pensé en tant qu'attribut complémentaire de l'*emblema* de l'œuvre. Un second axe de recherche, parallèle au premier, a envisagé l'ornement dans sa fonction de cadre, de marge et de bordure de l'œuvre. Il est alors considéré selon un aspect avant tout structurel et organisationnel (voire hiérarchisant) de l'œuvre globale. Les motifs ornementaux sont ici également sémantisés, mais leur marginalité (ou marginalisation) laisse entendre que leur contenu sensible puis s'associer ou nuancer le contenu de l'image principale. Une dernière approche envisage l'ornement comme un élément autonome dans l'œuvre, qui peut être lu indépendamment de l'objet central tout en lui restant complémentaire.

Les derniers développements de la recherche ont proposé d'envisager le décor monumental au sein du lieu ecclésial. Des premiers questionnements se sont d'abord souciés de l'ornement et de ses dispositions dans les édifices religieux. Il est ici pensé en dehors de l'image, considérant seulement ses rapports fonctionnels avec l'architecture des lieux. Les résultats sur son rôle dans la hiérarchisation des espaces et sa fonction dans l'articulation entre les lieux de l'édifice apparaissent porteurs pour la suite. La question de l'ornement a aussi été traitée dans des études plus globales interrogeant la spatialité et la sérialité des œuvres dans les églises. Ces travaux ont notamment été motivés par Jérôme Baschet³²⁶. La prise en compte du contenu symbolique et sémantique des œuvres, de leurs interactions entre elles, de leurs agencements dans l'espace et des usages du bâtiment sont considérés en même temps afin de mener à un entendement de l'édifice sous tous ses aspects.

Dans le travail qui suit, il s'agira de s'intéresser à la fois aux ornements en eux-mêmes, à leurs rapports avec les images ainsi qu'à l'architecture. On regardera le détail de la nature et de la forme des motifs ornementaux afin de considérer leur potentiel signifiant, avant de les mettre en perspective avec l'image accompagnée. Leurs rapports de complémentarité sémantique et

³²⁴ Focillon, [1943] rééd. 1981.

³²⁵ Bonne, 1996b.

³²⁶ Baschet, 1996b ; Baschet 2005.

leurs interactions structurelles seront pris en comptes, tout en envisageant une part d'autonomie pour la part ornementale du décor.

Il s'agira également de définir ses fonctions en lien avec l'architecture. On s'intéressera à la manière dont l'ornement participe à valoriser et à distinguer des parties de l'église, soit leur hiérarchisation. Les effets sur la structuration de l'espace, selon les dynamiques qui tendent les lieux : axialités, oppositions et liaisons dans le bâtiment seront intégrés à l'étude. On cherchera à savoir si l'agencement de l'ornement reflète la fonction de l'architecture ou s'il montre des aspects complémentaires.

Le rapport entre ornement et architecture sera superposé à celui ornement/image. Les éléments ornementaux seront analysés dans leurs rapports tridimensionnels avec l'architecture, l'ensemble décoratif et le sujet principal de l'œuvre ornée.

PARTIE II : CONTEXTE, CORPUS ET MÉTHODE

L'étude menée dans le cadre de cette thèse porte sur des édifices romans de l'ancien diocèse d'Angoulême. Il s'agit d'un territoire aux dimensions réduites, où histoire laïque et religieuse s'entremêlent dans une société « sociologiquement chrétienne ». Ses limites sont fluctuantes au cours du haut Moyen Âge et du Moyen Âge central et un retour sur son histoire, ses dynamiques de pouvoir, permettra de mieux cerner son emprise.

On s'attachera dans cette partie à mieux cerner l'histoire de l'Angoumois, en commençant par l'antiquité de la ville d'Angoulême et la naissance du comté, dont l'héritage est encore sensible à la période romane. La puissance et le prestige de la cité ainsi que l'efficacité de ses remparts en ont fait une place de choix pour accueillir la résidence comtale. Les jeux d'alliances au sein de l'espace angoumoisin ainsi que l'emplacement des demeures successives de la famille comtale présentent aussi une implication dans les fondations, (re)constructions et modifications des édifices romans que nous étudierons par la suite. L'histoire des principaux personnages laïcs et religieux du territoire aide également à expliquer la vie de ces monuments.

Il s'agit aussi d'appréhender les rapports de l'Angoumois avec les comtés environnants et le duché poitevin, afin d'ancrer la production monumentale romane dans son contexte de création. Nous verrons comment ces relations peuvent se traduire par des transferts artistiques, notamment avec la cité ducale de Poitiers.

Le diocèse d'Angoulême comme le département de la Charente ont aussi été appréhendés dans les recherches à travers le système des écoles régionales, développé entre le XIX^e et le XX^e siècle. Ils ont longtemps été considérés comme une partie de l'« école » de l'Ouest et les édifices angoumoisins ont régulièrement été mis en perspective avec des œuvres des diocèses environnants. Il nous faudra identifier les points d'intérêt sur l'architecture et la sculpture qui ont été développés avant d'engager la recherche sur le cas de l'ornement. Peu d'études ont été réalisées sur l'art roman en Angoumois, mais l'œuvre de la cathédrale a suscité beaucoup d'intérêt. Elle a fait l'objet de nombreux essais, qui sont souvent à l'origine des recherches sur l'ensemble du territoire. La datation de ses différentes phases de bâti a notamment été perçue comme un enjeu majeur pour la mise en place d'une chronologie de l'art roman d'un point de vue local comme régional.

Ces études ont apporté de nombreuses connaissances sur l'architecture et le décor romans en Angoumois, dont il faut définir les contours pour comprendre leurs impacts dans les études réalisées jusqu'à aujourd'hui. C'est aussi l'occasion de pointer les terrains inexplorés et le potentiel du corpus.

C'est après avoir porté un regard appuyé sur l'histoire et l'historiographie du territoire, que l'on pourra formuler une méthode de recherche et de traitement des données qui visera à étudier les ornements dans leur environnement décoratif, architectural et liturgique.

II.1 L'ART ROMAN EN ANGOUMOIS

L'art roman du diocèse angoumoisin doit être envisagé à la lumière de son histoire politique et religieuse afin d'en caractériser le développement monumental entre le X^e et le XII^e siècle. Notre perception de ces édifices religieux est aussi contrainte par les études antérieures. Deux approches historiographiques ont été favorisées sur le territoire. La cathédrale a d'abord été considérée comme l'épicentre du phénomène monumental du diocèse angoumoisin, puis l'ensemble des monuments conservés ont été associés aux productions poitevines, saintongeaises et périgourdines dans des perspectives de recherche sur l'architecture et la sculpture.

II.1.1. L'Angoumois, entre diocèse et comté

La définition du territoire angoumoisin est fluctuante, selon que l'on s'intéresse au diocèse ou au comté (**fig. 6**), les limites de ces deux espaces ne pouvant être strictement définies. Elles restent mouvantes et ont évolué sur les deux siècles concernés par cette étude. Les dynamiques de fondation des deux pouvoirs temporel et spirituel ont participé à l'organisation du territoire. Les sources sur le diocèse et le comté d'Angoulême permettent de comprendre la formation, l'organisation et les enjeux de cet espace.

La recherche sur le sujet a été marquée – comme c'est souvent le cas – par l'histoire événementielle et les personnalités locales qui sont le point de départ de fils directeurs à suivre pour comprendre l'histoire de la structuration du territoire et celle des monuments.

La ville d'Angoulême existe au moins depuis la fin du III^e siècle ou le début du IV^e siècle³²⁷. Elle est citée sous le nom d'*Iculisma*, ou *Ecolisna* par le poète Ausone et dans la *Noticia provinciarum et civitatum Galliae*³²⁸. Ausone est considéré comme le premier évêque du diocèse au IV^e siècle, exécuté par les Vandales³²⁹. Le saint local le plus célèbre reste saint Cybard. Il a été cité par son contemporain Grégoire de Tours dans son *Historia ecclesiastica Francorum* puis sa *vita* a été partiellement relatée par Adhémar de Chabannes³³⁰. Moine d'origine périgourdine, il aurait été ordonné prêtre à Angoulême où il choisit de vivre en ermite dans une cavité sous le rempart du Bas-Empire au nord de la ville. L'abbaye de Saint-Cybard a été fondée sur le lieu supposé de cet ermitage³³¹.

Les opérations archéologiques menées par Brigitte Boissavit-Camus y ont révélé des bâtiments communautaires en place depuis le VI^e siècle³³². L'abbaye de Saint-Cybard est le seul établissement charentais cité dans la *Noticia scriptorum monasterium* de 817 rédigée à Saint-Savin³³³. Les travaux réalisés dans le cadre d'un projet collectif de recherche (2001-2008) dirigé par Cécile Treffort ont aussi montré une implantation monastique considérée comme

³²⁷ Gomez de Soto, 2014, p. 19-31.

³²⁸ Favreau, 2010, p. 7.

³²⁹ Treffort, 2005, p. 17 ; Favreau 2010, p. 9.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Nanglard, 1893.

³³² Boissavit-Camus (dir.), 1994.

³³³ Treffort, Brudy (dir.), 2013.

précoce dans les pays charentais³³⁴. Des établissements ruraux et des ermitages semblent s'y être singulièrement développés avant l'adoption de la règle bénédictine au VII^e siècle. Cette occupation a pu être favorisée par la topographie du territoire, ses falaises et ses îlots le long de la Charente s'apparentant à un désert³³⁵.

Le comté existe au moins depuis 778. Il fut institué lors d'une grande réorganisation de l'administration du royaume d'Aquitaine par Charlemagne³³⁶. Louis Le Pieux (814-840), ainsi que son fils Pépin I^{er} d'Aquitaine (817-832 et 834-838), semblent avoir régulièrement résidé dans leur palais d'Angeac en Charente, dont aucune trace n'est parvenue jusqu'à nous³³⁷. Nommé à la suite du conflit pour la succession du royaume d'Aquitaine initié en 838, à la mort de Pépin I^{er}, Turpion est le premier comte connu à Angoulême, en place de 839 à 863. Sa charge comtale est héréditaire. Il prit la tête du comté alors que la suzeraineté du royaume d'Aquitaine est incertaine. Il est le frère du duc Émenon I^{er}³³⁸, comte de Poitiers (828-839) pour une courte période, avant de se réfugier à Angoulême. Durant cette période, l'Aquitaine se trouve en conflit avec les Normands qui ont mené de nombreuses incursions le long des fleuves³³⁹. Turpion disparut dans une bataille près de Saintes en 863 et Émenon lui succéda, devenant le second comte d'Angoulême. Il cumula sa charge avec celle de Périgueux jusqu'à sa mort en 866. Il mourut à Rancogne, *castrum* des comtes d'Angoulême³⁴⁰, des suites d'une bataille pour le contrôle du *castrum* de Bouteville³⁴¹.

Le roi d'Aquitaine disparut quelques mois plus tard et il revint alors à Charles Le Chauve de renouveler la lignée des comtes d'Angoulême. Il positionna un de ses proches, Vulgrin I^{er} (866-886), à la tête du comté³⁴². À l'instar de son prédécesseur, il fut également comte du Périgord³⁴³ et semble avoir eu des droits sur Agen³⁴⁴. La côte occidentale du royaume étant fragilisée par les incursions normandes depuis le IX^e siècle, Charles le Chauve confia à Vulgrin le commandement militaire entre Charente et Garonne³⁴⁵. Ce dernier y commanda la construction des *castra* de Marcillac en Angoumois et de Matha en Saintonge. Ses successeurs prirent le nom de « Taillefer » en défendant ce vaste territoire. À la mort de Vulgrin, ses charges furent divisées entre ses deux fils, Audoin I^{er} comte d'Angoulême (886-916) et Guillaume I^{er} comte du Périgord et de l'Agenais (886-917/918)³⁴⁶.

Au IX^e siècle, suite à la constitution du comté, on peut donc apprécier l'ampleur des territoires à la charge du comte (de la Saintonge à l'Agenais en passant par le Périgord), dans un contexte d'instabilité. Les vies de seigneurs locaux permettent d'attester de la présence de quelques *castra* qui sont encore identifiés à la période romane (**fig. 7**).

³³⁴ *Ibidem*, p. 17.

³³⁵ *Ibid.*, p. 18.

³³⁶ Lauranson-Rosaz, 1998, p. 411.

³³⁷ Treffort, 2005, p. 19.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ Debord, 1984, p. 61.

³⁴⁰ Bourgeois (dir.), 2009, p. 400.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 384-385.

³⁴² *Ibid.*, p. 385 ; Debord, 1984, p. 62. D'Après : Chabannes, 2003, p. 218.

³⁴³ Lauranson-Rosaz, 1998, p. 414.

³⁴⁴ Chabannes (de), 2003, p. 218-219.

³⁴⁵ Debord, 1984, p. 61-65.

³⁴⁶ Bourgeois (dir.), 2009, p. 389.

La lignée des comtes de Poitiers conserva la main sur le duché d'Aquitaine. Charles le Chauve fut le dernier souverain à nommer un évêque à Angoulême, Oliba (875-892)³⁴⁷, avant que les pouvoirs locaux ne s'en attribuassent la prérogative³⁴⁸. Charles le Chauve confirma aussi la possession des biens de l'abbaye Saint-Cybard à Angoulême en 852³⁴⁹.

Dès la seconde moitié du IX^e siècle, on remarque des liens forts entre le pouvoir comtal et l'abbaye de Saint-Cybard, où reposent les comtes Émenon et Vulgrin ainsi que la majorité de leurs successeurs³⁵⁰. Ils y font nécropole commune avec les évêques³⁵¹. L'entremêlement des modes de vie séculiers et réguliers des clercs s'est également remarqué lorsqu'une communauté de chanoines eut apparut résider à Saint-Cybard entre le IX^e et le X^e siècle, sous l'abbatiate de l'évêque d'Angoulême³⁵². Ils y accueillirent aussi les moines de l'abbaye de Charroux entre 897 et 908 ainsi que leurs reliques de la Vraie Croix³⁵³.

Guillaume II (v. 926-945) – qui avait hérité de la charge d'Audoin I^{er} – abdiqua en 945. Arnaud comte du Périgord lui succéda jusqu'en 975. Arnaud Manzer (v. 975-988/1001), fils illégitime de Guillaume I^{er}, reprit le pouvoir à cette date, seulement sur le comté d'Angoulême, définitivement séparé de celui du Périgord³⁵⁴. Il marqua alors une nouvelle alliance avec les comtes du Poitou issus de la famille des Ramnulfides³⁵⁵. Alors que les pouvoirs de l'évêque et du comte à Angoulême apparaissaient jusqu'ici harmonieux, l'arrivée d'Arnaud Manzer a semblé déplaire à l'évêque Hugues de Jarnac (937-990) qui aurait préféré réunir les pouvoirs temporels et spirituels à sa charge³⁵⁶. L'évêque fut le premier à Angoulême à être issu de l'aristocratie locale³⁵⁷. Il aurait été soutenu dans son ambition par quelques seigneurs, auxquels il distribua de nombreux fiefs retirés à l'évêché³⁵⁸.

Le *castrum* d'Andone, résidence des comtes d'Angoulême, édifié entre 962 et 975, reste un témoignage de cette lutte³⁵⁹. Il représente à la fois un lieu de séjour aristocratique, mais aussi une place forte à proximité de la plus importante réserve forestière du territoire angoumois : la Boixe. Le *castrum* est aussi installé le long de la voie Rom-Périgueux³⁶⁰. Hugues de Jarnac, évêque de 973 à 990, était également établi à proximité, aux alentours de Montignac, sur les terres de l'évêché (**fig. 7**).

Au cours des X^e et XI^e siècles, les comtes d'Angoulême ont été parmi les plus importants soutiens des ducs d'Aquitaine, comtes de Poitiers. Le duché de Guillaume V (993-v. 1030) comte de Poitiers s'étendait à l'est jusqu'à l'Auvergne et au Berry³⁶¹. L'importance du duché favorisa le comté d'Angoulême³⁶². Le pouvoir local apparaît alors stable et le chapitre de la

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 71.

³⁴⁸ Bourgeois (dir.), 2009, p. 391.

³⁴⁹ Nanglard, 1899, p. 152.

³⁵⁰ Boissavit-Camus, 1994, p. 12.

³⁵¹ Bourgeois (dir.), 2009, p. 421.

³⁵² Debord, 1984, p. 57 et 132.

³⁵³ Cabanot, 1981, p. 104-105.

³⁵⁴ Debord, 1984, p. 65-68.

³⁵⁵ Bourgeois (dir.), 2009, p. 393.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Favreau, 2010, p. 19.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 19-20.

³⁵⁹ Bourgeois (dir.), 2009, p. 415-433.

³⁶⁰ Dubourg-Noves, 1989, p. 12.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 35.

³⁶² Debord, 1984, p. 108-111.

cathédrale eut l'opportunité d'accumuler les biens. Une accélération des dons se manifeste tout au long du X^e siècle³⁶³. On remarque particulièrement le don de terres et d'une vicairie par le vicomte Oldoric de Marcillac (?) en 944³⁶⁴, suivi de près par le comte qui donne au chapitre une église et des biens situés en Saintonge³⁶⁵. Les donations continuèrent à s'accumuler dans la seconde moitié du siècle³⁶⁶, jusqu'à la construction d'une nouvelle cathédrale à Angoulême sous l'épiscopat de Grimoard de Mussidan (991-1018) et abbé des abbayes de Brantôme (24) puis de Saint-Cybard. Elle apparaît achevée et consacrée en 1015³⁶⁷ et l'évêque s'y est fait enterrer³⁶⁸. Selon les chroniques d'Adémar de Chabannes, Grimoard aurait dilapidé une partie des biens de l'évêché durant son épiscopat, au profit de ses proches laïcs³⁶⁹, dans la continuité de son prédécesseur.

Guillaume IV Taillefer (988/1001-1025/1028), comte d'Angoulême, transféra le siège du pouvoir à Montignac vers 1025/1028 (**fig. 7**). Le site se positionne en bord de Charente, à cinq kilomètres au sud-ouest d'Andone (Villejoubert). La nouvelle résidence comtale permettait aussi de mieux contrôler les échanges fluviaux, devenus majoritaires à cette période³⁷⁰. Elle se trouve aussi sur le passage de la voie menant de Saintes à Limoges³⁷¹. Le terrain qui a accueilli la nouvelle construction était une cession de l'évêque d'Angoulême Rohon de Montaigu (v.1020-1032/1036). En prenant la tête du comté, Guillaume IV restitua au chapitre cathédral l'abbaye de Saint-Amant-de-Boixe³⁷², située à proximité de Montignac. L'abandon du *castrum* d'Andone et l'établissement à Montignac sont fixés entre 1020 et 1028³⁷³. Une résidence des Taillefer a aussi été établie à Angoulême dans les années 1027/1028, à proximité de l'église Saint-André³⁷⁴. Le comte étendit le pouvoir de son comté vers Blaye, dont il reçut le *castrum* en fief à la suite d'une expédition menée conjointement avec le duc d'Aquitaine³⁷⁵. Il développa également son emprise vers le Bordelais en prenant le *castrum* de Fronsac, vers le nord avec Ruffec et vers l'ouest avec *Fractabotum* (Chérac, Charente-Maritime)³⁷⁶. Aux alentours de 1025, le pouvoir comtal contrôlait les territoires liés aux *castra* d'Andone, Montignac, Merpins, Chabanais, Confolens et Ruffec. Ses vassaux et alliés étaient aussi installés à La Rochefoucauld, Jarnac, Montbron et Cognac. De son côté, l'évêque a – lui aussi – renforcé ses positions avec l'installation de *castra* à Aubeterre, Chalais au sud, Gourville, Marthon et Touvre au nord d'Angoulême (**fig. 8**). Ces châtelainies privées étaient associées au pouvoir comtal, mais restaient indépendantes en cas de mésentente³⁷⁷. L'évêque

³⁶³ Nanglard, 1899, p. 48, 50, 54 62, 65, 69, 77 et 79.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 67.

³⁶⁵ *Ibid.*, p.28.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.29, 56, 70, 84 et 85.

³⁶⁷ Dubourg-Noves, 1989, p. 52

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 49.

³⁶⁹ Chabannes, 2003, p. 247 ; Favreau, 2010, p. 21.

³⁷⁰ Bourgeois (dir.), 2009, p. 423.

³⁷¹ Dubourg-Noves, 1989, p. 12.

³⁷² Bourgeois (dir.), 2009, p. 393 et 395.

³⁷³ *Ibidem*, p. 416.

³⁷⁴ Bourgeois (dir.), 2009, p. 400.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 395.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 400.

³⁷⁷ Dubourg-Noves, 1989, p. 45.

Rohon de Montaigu montra également des liens forts avec le comte de Poitou, duc d'Aquitaine³⁷⁸. Il conserva à son égard une position de vassal, en tant que seigneur de Montaigu.

Entre 980 et 1040, on remarque une multiplication des fondations monastiques et des refondations d'établissements anciens au nord de l'Angoumois et en Saintonge orientale. Ils formaient un réseau d'infrastructures alliées dans l'espace d'influence comtal³⁷⁹. Les seigneurs locaux participèrent aussi à leurs mises en place. Les abbayes de Bassac et de Notre-Dame de Châtres, dans la partie occidentale du territoire, furent notamment fondées sous les impulsions respectives des seigneurs de Jarnac et de Bourg-Charente³⁸⁰.

Le comte Geoffroy (1031-1047) reprit la charge comtale de son père, après avoir lutté contre son frère Audoin II (1028-1031). Il prit le contrôle des *castra* de Bouteville, Archiac et Montausier (Baignes-Sainte-Radegonde, Charente)³⁸¹. Par la suite, Geoffroy fonda le prieuré Saint-Paul de Bouteville qu'il donna à l'abbaye de Savigny³⁸². Il (re)fonda également l'abbaye de Baignes – dont la tradition évoque une fondation carolingienne – avec le concours des seigneurs d'Archiac et de Montausier³⁸³.

Geoffroy organisa sa succession politique de manière à lier les pouvoirs temporels et spirituels dans le comté³⁸⁴. Guillaume II d'Angoulême, évêque de 1040/1043 à 1075/1076, était le frère du comte Foulques Taillefer d'Angoulême (1047/1048-1087). Il en fut de même pour Adémar Taillefer, évêque de 1075/1076 à 1101, dont l'épiscopat se déroula en parallèle de la charge comtale de son frère Guillaume V Taillefer (1087-1120). Ces deux évêques ont été inhumés à la cathédrale³⁸⁵. Pourtant, Foulques Taillefer se trouva en conflit avec son frère et évêque sur toute la période de sa charge comtale. Guillaume II renforça ses positions castrales à Touvre, proche d'Angoulême et à la Rochandry (Mouthiers-sur-Boëme)³⁸⁶. Le comte Foulques prit ensuite position contre le duc d'Aquitaine Guillaume IX (1086-1127) pour la succession du comté de Saintes. Il donna ainsi l'occasion à l'évêque et au duc de s'associer contre lui³⁸⁷. L'Angoumois se retrouva alors petit à petit pris en étau entre les positions du duc d'Aquitaine, présent en Limousin à l'est et les fondations monastiques à la frontière entre son comté du Poitou et l'Angoumois³⁸⁸. À cette période, on note une présence renforcée des prieurés poitevins au nord du département de l'actuelle Charente, aux abords de Charroux et de Nanteuil-en-Vallée, sous l'impulsion du duc d'Aquitaine, qui cherchait à renforcer son pouvoir dans les espaces de confrontation avec le comte d'Angoulême³⁸⁹. Le Confolentais est un espace caractéristique de cette tendance, situé au nord-est de l'Angoumois, entre le Limousin et le

³⁷⁸ Favreau, 2010, p. 23.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 421.

³⁸⁰ Treffort, 2005, p. 20.

³⁸¹ Bourgeois (dir.), 2009, p. 400.

³⁸² *Ibidem*, p. 397.

³⁸³ Dubourg-Noves, 1989, p. 49.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 46.

³⁸⁵ Favreau, 2010, p. 26 et 28.

³⁸⁶ Bourgeois (dir.), 2009, p. 402.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 57.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 56.

³⁸⁹ Dinet Refalo, 2005, p. 46.

Poitou. Depuis la fin du XI^e siècle jusqu'au début du XII^e siècle, de nombreux prieurés angoumoisins passèrent aux mains d'abbayes poitevines³⁹⁰ (**fig. 9**).

Guillaume V Taillefer se montra de plus en plus faible face au duc d'Aquitaine. Le duc Guillaume IX reprit le château de Blaye. Les seigneurs Adhémar d'Archiac, Bardou de Cognac et Audoin de Barbezieux favorisèrent le duc au détriment du pouvoir du comte. Il dut alors abandonner sa dernière position en Saintonge, le *castrum* de Matha³⁹¹. Guillaume V participa aussi à la première croisade. Adémar d'Angoulême succéda à son frère à la tête de l'évêché. Il fut favorable au duc d'Aquitaine aux côtés duquel il combattit avant 1075 en Espagne contre le califat de Cordoue³⁹². Dès le début de son épiscopat, il réorganisa l'abbaye Saint-Cybard en faisant appel à l'abbé de Saint-Jean-d'Angély³⁹³. En 1080, l'abbé Hugues de Cluny prit le contrôle de l'établissement³⁹⁴. Ce mouvement d'implantation clunisienne est soutenu par la puissance ducal et de nouveaux établissements sont fondés dans les espaces frontaliers du comté.

Girard II prit ses fonctions d'évêque d'Angoulême (1101-1136). Son arrivée à la tête du diocèse est généralement associée au contexte général de réforme de l'Église et à la lutte contre les investitures laïques, après deux générations de frères qui sont l'un évêque et l'autre comte. Il était originaire de Normandie et n'appartenait à aucune lignée seigneuriale³⁹⁵. On note cependant l'introduction de l'institution clunisienne dans le diocèse dès l'épiscopat d'Adémar. Un esprit de réforme semblait déjà engagé, et la nouvelle investiture de Girard II vint le renforcer. Le mouvement est perceptible dans toute l'Aquitaine comme dans la chrétienté tout entière depuis le milieu du XI^e siècle³⁹⁶.

Girard II devint légat du pape Pascal II (1099-1118) à partir de 1107. Il conserva ce statut sous Gélase II (1118-1119), Calixte II (1119-1124) et Honorius II (1124-1130). Il avait la charge des provinces de Bourges, Tours, Dol, Bordeaux et Auch. Il réunit huit conciles au cours desquels ses jugements ont mis en application les commandements réformateurs de la papauté³⁹⁷.

Girard soutint Guillaume V dans les conflits l'opposant aux seigneurs de Cognac et Barbezieux et participa aux reprises d'Archiac et de Matha³⁹⁸. Il renforça l'emprise de l'évêché autour de l'Angoumois avec le *castrum* de Bourzac (Vendoire, Dordogne) et les cures de Dirac, Bernac en Poitou et Juillac-le-Coq en Saintonge³⁹⁹. Il encouragea également la fondation de nouveaux monastères dans le diocèse : à Notre-Dame de Bournet (Courgeac, Charente) entre 1113 et 1120, en association avec Géraud de Salles, disciple de Robert d'Abrissel et à La Couronne en 1122 (ancien ermitage « La Coronella »). Il participa à la reconstruction de l'abbaye de Grobots à Charras, en place depuis le X^e siècle, qui passa sous obédience

³⁹⁰ Autissier, 2005, p. 50-53.

³⁹¹ Dubourg-Noves, 1989, p. 56.

³⁹² Favreau, 2010, p. 26.

³⁹³ Dubourg-Noves, 1989, p. 57.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ Favreau, 2010, p.28.

³⁹⁶ Debord, 1984, p. 180-181.

³⁹⁷ Kumaoka, 1997, p. 315-338.

³⁹⁸ Dubourg-Noves, 1989, p. 62.

³⁹⁹ Bourgeois (dir.), 2009, p. 59.

cistercienne à partir du milieu du siècle. Girard fonda également le prieuré de chanoines réguliers de Lanville à proximité du *castrum* de Marcillac⁴⁰⁰ (**fig. 10**).

Dans le cartulaire de la cathédrale, on note l'abondance de dons faits au chapitre entre 1075 et 1136. Le phénomène s'est doucement engagé entre 1075 et 1101⁴⁰¹, avec trois mentions du comte d'Angoulême⁴⁰². Les dons s'accéléchèrent fortement sous l'impulsion du nouvel évêque entre 1101 et 1136⁴⁰³. Il entreprit la reconstruction du palais épiscopal entre 1110 et 1114⁴⁰⁴. Une nouvelle cathédrale fut mise en œuvre au même moment et le chantier se prolongea jusque dans les années 1130-1140⁴⁰⁵. Elle représente une monumentalisation de la nouvelle pensée issue de la Réforme. En dehors des dons, une grande partie de son financement est imputée directement aux comtes d'Angoulême, Guillaume V puis Vulgrin II (1120-1140) ainsi qu'au chanoine Itier d'Archambaud⁴⁰⁶.

En 1130, l'élection du nouveau souverain pontife donna lieu à un conflit qui vit s'opposer les partisans d'Anaclet II et d'Innocent II. Les représentants de l'Église sur le territoire des Francs se réunirent (notamment Bernard de Clairvaux et Pierre le Vénérable de Cluny) et prirent le parti d'Innocent II (1130-1143), à l'image de la majorité des royaumes. Girard II prit position en faveur d'Anaclet II (1130-1138)⁴⁰⁷. Il fut soutenu par Guillaume X duc d'Aquitaine et comte de Poitiers⁴⁰⁸. Dès 1130, Anaclet renouvela la légation de Girard en Aquitaine et en fit la figure de proue de ses soutiens en Europe occidentale. En conséquence, Girard II fut alors déclaré schismatique en 1131. Il prit toutefois la succession de l'archevêque de Bordeaux grâce au soutien de Guillaume X⁴⁰⁹.

L'évêque et son territoire d'influence ont alors été la cible d'attaques intellectuelles et physiques jusqu'à sa déposition. Quelques-uns ont été évoqués par Myriam Soria : « Les effets de la rumeur ne se font pas attendre. Certains se manifestent par la violence à l'image des chanoines d'Albi qui prennent les armes contre leur évêque anacletin, détruisent son palais et investissent la cathédrale. D'autres soutiennent des actes inattendus et sacrilèges comme l'évêque de Saintes, Guillaume Gardrad, qui en 1132, annonce avec un soulagement non retenu à l'archevêque de Bourges, Vulgrin, que son beau-frère, le seigneur Aimar d'Archiac, s'est emparé de Girard d'Angoulême et le maintient en captivité alors que celui-ci n'a pas encore été déposé. »⁴¹⁰. En 1132, la médiation de Bernard de Clairvaux poussa à la défection de Guillaume X, qui se retourna vers Innocent II. Girard, affaibli, abandonna l'archevêché au profit de Geoffroy du Loroux en 1136 et termina ses jours à Angoulême. Bien que Girard ait été valorisé comme personnalité majeure de la réforme dans l'Ouest du territoire franc, il est aussi controversé pour l'accumulation de ses biens personnels durant son épiscopat et les faveurs qu'il fit aux membres de son entourage en leur attribuant des charges spirituelles⁴¹¹.

⁴⁰⁰ Dubourg-Noves, 1989, p. 61.

⁴⁰¹ Nanglard, 1899, p. 64, 111 et 183.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 100, 130 et 157.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 97-98, 101, 111, 123, 125, 127, 133-137, 141, 143, 146, 155-156, 159, 165, 169, 104 et 220.

⁴⁰⁴ Dubourg-Noves, 1989, p. 59.

⁴⁰⁵ Cf. chapitre 4, sur les incertitudes de datation.

⁴⁰⁶ Favreau, 2010, p. 30.

⁴⁰⁷ Milanese, 2013.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 90-106.

⁴⁰⁹ Dubourg-Noves, 1989, p. 64.

⁴¹⁰ Soria, 2011, p. 242.

⁴¹¹ Favreau, 2010, p. 32-33.

Dans ce contexte, Vulgrin II Taillefer comte d'Angoulême (1120-1140) ne sembla soutenir ni l'évêque ni le comte de Poitiers. La médiation du nouvel évêque Lambert (1136-1143), ancien abbé fondateur de La Couronne⁴¹², permit d'améliorer les liens entre comté et duché. Il intervint en 1140 lors d'une bataille imminente à Bouteville entre Louis VII, duc d'Aquitaine depuis 1137 et le comte d'Angoulême⁴¹³.

Le comté entra alors dans une période de déclin à partir du milieu du XII^e siècle. Le territoire angoumoisin était devenu à ce moment-là un enjeu stratégique dans la lutte qui opposa les Plantagenêts aux Capétiens⁴¹⁴. Guillaume VI Taillefer (1140-1179), qui succéda en tant que comte d'Angoulême à son père Vulgrin, prit le parti de Louis VII. Il participa à six soulèvements contre les Plantagenêts, suivi par ses fils Vulgrin III (1179-1188), Guillaume VII (1181-1186) puis Aymar (1186-1202). En 1176, les fils d'Henri II Plantagenêt prirent Châteauneuf-sur-Charente, Moulineuf puis Angoulême, ce qui entraîna la défection des seigneurs de Richemont, Marcillac, Anville, Gourville et Montignac. À la mort de Vulgrin III, Richard Cœur de Lion réclama la confiscation du comté à la lignée des Taillefer⁴¹⁵.

Les comtes d'Angoulême entrèrent parallèlement en conflit avec les comtes de Lusignan. Ils formèrent alors une nouvelle alliance avec les Plantagenêts : Mathilde d'Angoulême (?-1233), fille de Vulgrin III, était mariée à Hugues IX de Lusignan et Isabelle d'Angoulême (1186-1246) était promise à Hugues X de Lusignan. Afin d'éviter une prise de pouvoir trop importante des comtes de Lusignan, Jean Sans Terre (1199-1216) épousa Isabelle d'Angoulême en 1220, avant qu'elle ne puisse se marier avec Hugues X. Les Lusignan ont ensuite conservé le pouvoir en Angoumois jusqu'à la fin du Moyen Âge.

Durant la seconde moitié du XII^e siècle, les pouvoirs spirituels et temporels apparaissent définitivement séparés dans le comté. Les évêques ne se sont engagés dans aucun conflit laïque. Hugues Tizon (1149-1159) s'occupa alors à apaiser les tensions entre différentes abbayes angoumoises et ne s'absenta que rarement de son diocèse⁴¹⁶. Pierre Titemond, ancien abbé de Saint-Amant-de-Boixe, lui succéda entre 1159 et 1182. À l'instar de son prédécesseur, il travailla majoritairement au maintien des institutions locales de son diocèse⁴¹⁷. L'instabilité politique et les conflits avec les Plantagenêt se ressentirent dans les affaires du temporel : le compte parut accaparer une grande partie de la mense épiscopale pour les besoins de ses finances⁴¹⁸. Les évêques d'Angoulême furent peu à peu écartés des affaires politiques à l'échelle du duché ou du royaume.

Au fil des siècles, on remarque des périodes de faste et d'émulation dans les affaires du comté et de l'évêché, qui correspondent à des phases de commande et de construction de la part des deux pouvoirs. Les liens étroits entretenus entre moines et aristocratie locale participent également au développement des réseaux monastiques et de leurs infrastructures monumentales. Comme l'a relevé Cécile Treffort en 2005 : « Les monastères et prieurés se

⁴¹² Dubourg-Novès, 1989, p. 65 ; Favreau, 1999, p. 33.

⁴¹³ Favreau, 2010, p. 34.

⁴¹⁴ Favreau, 1999, p. 9-16.

⁴¹⁵ Dubourg-Novès, 1989, p. 72.

⁴¹⁶ Favreau, 2010, p. 35-37.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 37-39.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

constituent en véritables seigneuries ecclésiastiques dont le rôle politique et économique devient fondamental. »⁴¹⁹. Leur rôle dans la dynamique territoriale rend leur développement et leur pérennisation nécessaire à la stabilité des pouvoirs temporels. Les luttes contre des protagonistes extérieurs au diocèse d'Angoulême marquent aussi l'histoire monumentale. On le remarque dans le cadre de la structuration et du renforcement des frontières saintongeaises, poitevines et limousines, notamment au nord du comté dans l'espace du Confolentais.

La figure majeure du diocèse, Girard II, est celle qui a le plus marqué l'histoire du territoire. L'évêque a attiré l'intérêt des historiens dès le XIX^e siècle. Il bénéficie d'une vie bien documentée en tant que légat, mais c'est aussi « son œuvre », la cathédrale d'Angoulême, qui a marqué le paysage et attiré l'attention des érudits, comme nous allons le voir par la suite.

II.1.2. La cathédrale comme enjeu pour la datation des édifices du diocèse

L'ancien territoire angoumoisins conserve encore un nombre important de monuments romans, plus ou moins modifiés au fil du temps. Dès le XIX^e siècle, les archéologues se sont penchés sur ce patrimoine. La cathédrale d'Angoulême, avec son plan singulier, son couvrement à file de coupes et sa haute façade mettant en scène de nombreuses figures, représente une exception au sein du territoire. Elle a ainsi fait l'objet de nombreuses études monographiques, dont les premières ont été rédigées dans les années 1830. L'état de conservation du monument et la connaissance de son cartulaire, associés à la personnalité forte du légat Girard II, ont également suscité l'intérêt des chercheurs. Le chantier de la cathédrale a aussi été perçu comme la charnière du développement de l'art roman sur le territoire. Elle a longtemps été entendue comme le marqueur chronologique permettant de déterminer la datation – antérieure ou postérieure – des autres édifices sur le territoire.

Le reste des bâtiments romans du diocèse a suscité moins d'engouement que la cathédrale. Il s'agit souvent d'églises de petites dimensions ou partiellement conservées. C'est au cours du XIX^e siècle, dans le cadre du développement des études stylistiques régionales, qu'elles ont commencé à attirer l'attention des chercheurs. Ce sont d'abord les bâtiments à file de coupes, comme la cathédrale, qui furent pris en compte, apparaissant en Angoumois et dans les diocèses voisins, en Périgord et en Saintonge. Les façades à arcatures de l'Angoumois, de la Saintonge et du Poitou ont ensuite été étudiées ensemble, pour leur structure, puis pour leur sculpture. Dans le diocèse d'Angoulême, les édifices sont donc appréhendés soit en comparaison avec la cathédrale soit comme une partie du Centre-Ouest ou du Sud-Ouest selon la détermination des écoles régionales, qui servent de cadre jusqu'au début de la seconde moitié du XX^e siècle.

La cathédrale a été valorisée dans l'histoire de l'art pour son architecture à file de coupes (**fig. 11**) comme pour sa façade sculptée (**fig. 12**). La documentation historique et les archives de l'évêché apportent de nombreux éléments qui permettent d'argumenter des propositions de datation pour le bâtiment. Elle est ainsi au cœur de toutes les études sur le diocèse. Dans l'ouvrage de la collection Zodiaque sur l'Angoumois de 1961, Charles Daras présentait la cathédrale comme le chantier créateur d'une impulsion pour le développement

⁴¹⁹ Treffort, 2005, p. 20.

architectural et décoratif dans le diocèse⁴²⁰. Il explicite ici une idée portée depuis le début du XIX^e siècle et qui a dirigé l'ensemble des recherches en histoire de l'art réalisées sur le territoire. C'est pour cette raison qu'il nous appartient de les développer ici, puisque l'histoire de l'étude de la cathédrale permet de comprendre une part de l'historiographie de l'ensemble des édifices angoumoisins.

Le monument a fait l'objet de nombreuses études, en commençant par celle d'Eusèbe de Castaigne en 1834, qui décrit le bâtiment ainsi qu'une partie de la sculpture de la façade, dont deux figures de cavaliers au second niveau, qui seront beaucoup discutées par la suite⁴²¹ (**fig. 13**). Le baron de Guilhaume a aussi manifesté son intérêt pour le monument en 1843 en présentant une description plus détaillée de la façade⁴²². Jean-Hyppolyte Michon publia un an plus tard un travail de grande envergure avec *La statistique monumentale de la Charente*⁴²³. La cathédrale y prend une place majeure dans le chapitre sur l'architecture des monuments religieux⁴²⁴. Ces trois documents ont une importance majeure, puisqu'ils ont été produits avant les restaurations menées par Paul Abadie (fils) et Édouard Warin entre 1852 et 1875. Charles Daras s'est employé dès 1941 à restituer l'aspect formel roman de la cathédrale à l'aide de ces études⁴²⁵. Tilmann Breuer a réalisé un travail complémentaire dans sa thèse de doctorat soutenue en 1956, en relevant toutes les modifications apportées au bâtiment depuis le XII^e siècle⁴²⁶. Pierre Dubourg-Noves a poursuivi ce travail à partir de 1973 en répertoriant tous les travaux effectués depuis 1575 jusqu'après les restaurations⁴²⁷.

L'intérêt historique pour la cathédrale d'Angoulême est aussi associé à la personnalité de l'évêque qui a lancé le chantier. La vie politique de Girard II, ses engagements manifestés pour la réforme ainsi que ses actions dans l'ensemble occidental du royaume, a été utilisée dans l'étude du monument. Son parcours et ses rencontres ont été détaillés de manière à mieux comprendre les influences du monument, que ce soit pour son architecture ou son décor⁴²⁸. Les recherches effectuées sur la cathédrale ont principalement visé à lui apporter une datation de plus en plus précise, ce qui a aussi été rendu possible grâce aux observations du bâti, l'étude des décors et de la documentation historique. Louis Serbat le précisait déjà dans le *Congrès archéologique* de 1912 : « Si nombreuses que soient en Angoumois les églises bâties au cours du XII^e siècle, on compte bien peu d'entre elles à qui un texte ou une inscription permette d'attribuer une date certaine, plus que ne l'indiquent le style et l'âge apparent de l'édifice. »⁴²⁹.

Pour la cathédrale, la documentation atteste de sa mise en œuvre sous l'épiscopat de Girard II (1101-1136) et de sa date de consécration en 1128⁴³⁰. Les *terminus post* et *ante quem* du chantier sont discutés, en s'appuyant sur différents documents. La date de 1110 est

⁴²⁰ Daras, 1961a, p. 18.

⁴²¹ Castaigne, 1834.

⁴²² Guilhaume, 1843. Cité dans : Sauvaître, 2016, p. 46-47.

⁴²³ Michon, 1844.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 277-292.

⁴²⁵ Daras, 1941.

⁴²⁶ Breuer, 1956.

⁴²⁷ Dubourg-Noves, 1973.

⁴²⁸ Daras, 1942.

⁴²⁹ Serbat, 1912, p. 211.

⁴³⁰ Monsabert, 1910, p. 143-145.

régulièrement retenue pour le début du chantier⁴³¹, ce qui correspond à la date de séparation des biens ecclésiastiques entre l'évêque et les chanoines⁴³². Dubourg-Noves relativisait cette affirmation en positionnant la mise en œuvre de la cathédrale entre 1108 et 1110, soit entre la prise de fonction de Girard II comme légat papal de Pascal II et la séparation des biens⁴³³. La date de 1114 a également été retenue comme *terminus post quem*, en prenant appui sur une chartre du cartulaire de la cathédrale qui évoque les fondations du chœur à cette date⁴³⁴. Pour la majorité des chercheurs, la date d'achèvement de la cathédrale a été plus difficile à positionner. En effet, une fin du chantier en 1128 – au moment de la consécration – a été remise en cause dès 1912 par Louis Serbat⁴³⁵. Il considérait la fourchette comprise entre 1110 et 1128 trop réduite pour envisager l'aboutissement d'un tel monument. Il proposa de considérer la date de 1128 comme une célébration solennelle – en reprenant les transcriptions de Maratu⁴³⁶ – qui ne relèverait donc pas nécessairement d'une consécration du bâtiment achevé. Pour appuyer son propos, il fit référence au cas similaire de la basilique Saint-Denis⁴³⁷. Serbat acheva d'invalider la date de 1128 en comparant les sculptures de la façade de la cathédrale à celles de l'église Saint-Michel d'Entraygues⁴³⁸, datée de 1137 par le cartulaire de l'abbaye de la Couronne⁴³⁹. Le style présent sur la façade de la cathédrale lui semblait indubitablement postérieur à 1128, plus proche de 1137. Il essuya quelques désaccords, mais reçut le crédit de François Deshoulières⁴⁴⁰.

L'étude du style et de l'iconographie des sculptures de la façade – en majeure partie par rapport au décor intérieur – prit aussi une place importante dans la datation du chantier⁴⁴¹. Tony Sauvel poursuivit les recherches mises en œuvre par Serbat dans un article publié en 1945⁴⁴². Il ne fit aucune proposition de datation pour la fin du chantier, mais tenait à souligner que les façades de l'Abbaye-aux-Dames de Saintes (datée de ces années 1120-1150)⁴⁴³ (**fig. 14**), de l'église de Ruffec (entre 1125 et 1150)⁴⁴⁴ (**fig. 15**) et de Saint-Michel d'Entraygues (1137)⁴⁴⁵ (**fig. 16**) semblaient relever d'un travail s'inspirant de celui de la cathédrale.

En 1961, Rita Lejeune apporta de nouveaux éléments dans un article sur les linteaux au sud de la façade représentant des scènes liées à la *Chanson de Roland*⁴⁴⁶ (**fig. 17**). La mise en œuvre d'une ancienne chanson de geste sur la cathédrale relèverait, selon l'auteure, d'une actualisation de la portée héroïque du texte dans le contexte de la *Reconquista*. L'œuvre aurait

⁴³¹ Crozet, 1961.

⁴³² Daras, 1961, p. 41-42.

⁴³³ Dubourg-Noves, 1982, p. 5.

⁴³⁴ Crozet, 1960 ; Tcherikover, 1997, p. 62.

⁴³⁵ Serbat 1912.

⁴³⁶ Maratu, 1966, p. 277.

⁴³⁷ Serbat, 1912, p. 212.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 214.

⁴³⁹ Michon, 1844, p. 311.

⁴⁴⁰ Deshoulières, 1912.

⁴⁴¹ Seuls les éléments de sculpture qui ont participé à la datation de l'édifice – et donc de la majeure partie des églises en Angoumois – sont cités ici. L'ensemble de l'architecture et du décor de la cathédrale sont présentés dans la notice 1 du Volume III.

⁴⁴² Sauvel, 1945.

⁴⁴³ Gensbeitel (dir.), 2009.

⁴⁴⁴ Camus, 2009, p. 479-482.

⁴⁴⁵ Dubourg-Noves, 1999d, p.129.

⁴⁴⁶ Lejeune, 1961.

alors été sculptée vers 1120, au moment des succès du royaume franc en péninsule Ibérique⁴⁴⁷. Lejeune repoussa alors la date du début de construction de la façade de quelques années. Les travaux de Pierre Dubourg-Noves ont ensuite participé à valider ses hypothèses. Il présenta en 1974 ses recherches portant sur les personnalités des sculpteurs de la cathédrale. L'auteur remarquait, à la suite de Charles Daras⁴⁴⁸, le caractère languedocien des sculptures du premier niveau de la façade⁴⁴⁹. Il releva la présence de Girard II à Toulouse entre 1115 et 1118 et sa possibilité de voir le chantier de la basilique Saint-Sernin⁴⁵⁰ (**fig. 18**). Néanmoins, selon Dubourg-Noves, les sculptures réalisées à Angoulême ne seraient pas seulement d'inspiration, mais bien réalisées par des artistes languedociens. Les sculpteurs seraient donc arrivés sur le chantier d'Angoulême après le voyage de Girard II, et donc après 1115/1118.

En 1997, Anat Tcherikover a montré son accord avec les travaux de Dubourg-Noves sur la datation des sculptures du premier niveau de la cathédrale. Elle envisageait le tympan de la porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse comme un exemple précurseur du renouveau figuratif sur les tympans dans le sud de la France et le nord de l'Espagne⁴⁵¹. Il représenterait une inspiration directe pour ceux d'Angoulême, que ce soit dans la mise en œuvre des plaques, la disposition des personnages, les jeux de drapés et le modelé des figures. La datation du tympan de Toulouse entre 1110 et 1115 par Marcel Durliat⁴⁵² vint renforcer les affirmations de Dubourg-Noves. L'autrice notait aussi le style antiquisant des sculptures à l'intérieur comme à l'extérieur du bâtiment. À la suite d'Hélène Toubert, elle les mettait en lien avec l'influence des œuvres romaines diffusée dans le contexte de réforme grégorienne et apportée par Girard II⁴⁵³. La proposition de Tcherikover eut alors pour effet de contraindre l'ensemble de la création du décor dans une chronologie qui ne dépasse pas les années 1130.

En 1999, à l'occasion du Congrès de la Société Française d'Archéologie en Charente, Pierre Dubourg-Noves reprit ses travaux des années 70 en y intégrant les dernières découvertes. La chronologie globale du chantier fut alors repoussée pour débuter entre 1115 et 1118 et se terminer dans les dernières années de la décennie 1130, après la mort de Girard II⁴⁵⁴.

Plus récemment, Giorgio Milanesi a publié un travail en 2013 s'appuyant sur une inscription qui revendiquerait la légitimité du pape Anaclet II⁴⁵⁵. Elle a été découverte au troisième niveau sur le côté sud de la façade. L'inscription a caractère cryptographique à été déchiffrée par Nicole Cottart comme un acronyme « A N A C L P L P P – P P R T » à développer en *Anacl(etus) P(etrus) L(eonis) P(a)p(a) - P(a) p(a) R(egnatus in) T(erra)*. Cette interprétation confirmerait donc une chronologie tardive pour l'achèvement du chantier de la cathédrale en la mettant en lien avec la période schismatique de Girard II, entre 1130 et 1136. Milanesi a alors revu l'ensemble du décor à travers ce prisme, ce qui lui permet d'affirmer le caractère politique et revendicatif des thématiques développées au-devant de la cathédrale. Au-delà de l'interprétation iconographique de l'auteur, ses recherches s'accordent avec l'hypothèse d'un

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁴⁸ Daras, 1961.

⁴⁴⁹ Dubourg-Noves, 1974a.

⁴⁵⁰ Dubourg-Noves, 1982, p. 7. Repris de la thèse de 1974.

⁴⁵¹ Tcherikover, 1997, p. 62-69.

⁴⁵² Durliat, 1990, p. 398-410.

⁴⁵³ Tcherikover, 1997, p. 68.

⁴⁵⁴ Dubourg-Noves, 1999a, p. 39-41.

⁴⁵⁵ Milanesi, 2013.

chantier qui s'achèverait peu avant 1140. Toutefois, l'interprétation de ces caractères fait encore largement débat et n'apparaît pas convaincre l'ensemble de la communauté scientifique.

Ces travaux récents sur la cathédrale s'accordent aussi avec les remarques de Jean Wirth publiées en 2004 sur le besoin de « vieillir » le monument qui a été trop « rajeuni » à force de comparaisons appuyées sur des datations anciennes et imprécises⁴⁵⁶.

Comme l'a évoqué Louis Serbat dans l'ouverture de son étude sur la cathédrale d'Angoulême pour le *Congrès* de 1912, la datation de ce bâtiment était un enjeu pour tous les monuments romans d'Angoumois et des diocèses voisins. La cathédrale est perçue comme la pierre angulaire de l'art roman sur le territoire et tous les édifices de la région sont datés par comparaison à son œuvre novatrice. Le passage d'un chantier compris en 1110-1128 à 1115-1140 présente alors toute son importance pour l'histoire de l'art du sud-ouest.

Dans l'étude de la cathédrale, si les questions des phases et des bornes chronologiques du chantier présentent toujours leur importance, les préoccupations de la recherche se sont aujourd'hui légèrement déplacées vers la signification de l'édifice, à la fois de son architecture et de sa sculpture.

Les églises du diocèse d'Angoulême, cathédrale comprise, ont aussi été étudiées au regard des édifices appartenant au groupe de la France occidentale établi dans le cadre des études stylistiques par « écoles ». On s'intéressera dans la partie suivante aux considérations sur l'architecture et la sculpture de nos édifices dans ce contexte.

II.1.3. Une partie de l'« école » de l'Ouest

La recherche sur l'art roman en Angoumois est marquée par son intégration à l'« école poitevine »⁴⁵⁷ ou à l'« école d'Aquitaine ». Le système des « écoles » a été conçu au XIX^e siècle pour répondre au besoin de classification des données accumulées dans le cadre de la statistique monumentale (élaborée dans des cadres départementaux ou régionaux). Le nom d'« école poitevine » a été ici attribué en considérant l'antériorité des œuvres du Poitou qui essaimaient en Saintonge et en Angoumois. Cette notion de diffusion des œuvres était encore conservée dans le dernier ouvrage de la collection *Zodiaque sur le Poitou*⁴⁵⁸, déformant quelque peu la perception des édifices du territoire.

Les premières recherches sur la cathédrale se sont arrêtées sur la couverture à file de coupes de la nef, qui permettait de l'intégrer dans un groupe régional en l'associant à d'autres édifices du Périgord et de la Saintonge, notamment Saint-Étienne de la Cité à Périgueux (**fig. 19**) et l'église de l'abbaye aux Dames de Saintes⁴⁵⁹ (**fig. 20**). Ces travaux ont été produits dans le contexte de la mise en place des écoles régionales. Ils visaient donc à rattacher les constructions angoumoises au style des grands diocèses environnants. Comme l'ont formulé Jean Georges et Guérin-Bouteaud en 1928, ce territoire est positionné aux confluences de la Loire et de la Garonne et donc baigné d'influences variées, comme tout espace de passage⁴⁶⁰.

⁴⁵⁶ Wirth, 2004, p. 18-21.

⁴⁵⁷ Daras, 1961a, p. 8.

⁴⁵⁸ Brugger, 2015, p. 12-13.

⁴⁵⁹ Brutails, 1926.

⁴⁶⁰ Georges et Guérin-Bouteaud, 1928.

Saint-Front de Périgueux est la première église à coupoles du Sud-Ouest à avoir retenu l'attention des chercheurs (**fig. 21**). Dès 1840, les études de Félix de Verneilh l'ont envisagée comme un modèle de l'architecture « byzantine » en France, imité de Saint-Marc de Venise⁴⁶¹ (**fig. 22**). L'auteur a rapidement fait de Saint-Front une source d'inspiration pour toutes les églises à coupoles d'Aquitaine⁴⁶². La structure à file de coupoles devint alors un marqueur des églises du Sud-Ouest, ce qui transparaissait aussi dans la *Statistique monumentale de la Charente* de l'abbé Michon, publiée en 1844. Dans le livre IV sur l'histoire des monuments, il a réservé une partie aux « églises à coupoles » et une autre au « souvenir de l'art oriental »⁴⁶³. Jean-Hyppolite Michon fut un des premiers auteurs à questionner l'apport orientaliste dans l'architecture de ces édifices. Il argumenta notamment sur le caractère local de tous les autres éléments architectoniques et décoratifs de ces édifices. Il considérait ainsi la sculpture angoumoisine comme « indigène » selon ses observations sur les outils employés et les gestes des artisans⁴⁶⁴.

Les comparaisons entre les églises à coupoles ont alors permis d'établir des datations relatives. Là où Verneilh datait celle de Périgueux à la jonction entre le X^e et le XI^e siècle, Spiers proposa à la fin du XIX^e siècle une datation romane, de même que pour l'ensemble des édifices à coupoles en Aquitaine⁴⁶⁵. L'auteur est arrivé à cette conclusion en comparant les sculptures de ces bâtiments et en s'appuyant sur la date de 1137 assurée par le cartulaire de la Couronne pour l'église de Saint-Michel-d'Entraygues. À la suite de Jean-Hyppolite Michon, Spiers rejeta l'origine orientale des coupoles « françaises » arguant des différences constructives apparentes, que ce soit sur les matériaux employés ou à propos des techniques de mise en œuvre. Selon Jean-Auguste Brutails en 1912, le manque de documentation historique ne permettrait qu'un classement « hypothétique » de ces édifices⁴⁶⁶.

Dans son article sur les coupoles dans le sud-ouest de la France publié dans les actes du congrès de la Société Française d'Archéologie en 1913, Charles-Henri Besnard développa une typo-morphologie, en commençant par les éléments les plus connus de Périgueux et d'Angoulême, puis en ouvrant sur les diocèses de Saintes, mais aussi de Poitiers et en remontant jusqu'à Angers⁴⁶⁷. Il reprit également quelques éléments du Bordelais qui avaient été remarqués par Brutails⁴⁶⁸. En 1924, Raymond Rey ajouta la cathédrale de Cahors à ce groupe des églises à coupoles⁴⁶⁹ (**fig. 23**). L'auteur est allé jusqu'à revendiquer son antériorité sur celles de Périgueux. Dans cette démarche, il a été soutenu par Camille Enlard, qui justifiait la primauté de Cahors par les voyages à Chypre de son évêque Géraud III de Cardaillac (1083-1112) vers la Terre sainte entre 1109 et 1112, lors desquels il aurait eu l'occasion d'apprécier les modèles chypriotes⁴⁷⁰. En 1931, Jean Valléry-Radot proposa d'élargir encore le groupe des églises à coupoles en intégrant Fontevraud (**fig. 24**). Il remarquait un lien morphologique avec la

⁴⁶¹ Verneilh, 1840.

⁴⁶² Verneilh, 1851.

⁴⁶³ Michon, 1844, p. 128.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 129-134.

⁴⁶⁵ Spiers, 1897.

⁴⁶⁶ Brutails, 1912, p. 170.

⁴⁶⁷ Besnard, 1913.

⁴⁶⁸ Brutails, 1912.

⁴⁶⁹ Rey, 1924.

⁴⁷⁰ Enlard, 1926.

cathédrale d'Angoulême⁴⁷¹. Selon René Crozet : « La nef à coupoles de Fontevraud, imitée de celle d'Angoulême, résulte de l'importation d'une formule rapportée par Robert d'Abrissel de ses relations avec le Périgord et, surtout, avec Girard évêque d'Angoulême. »⁴⁷². Il valida ainsi la proposition précédente en l'associant au parcours des grandes personnalités du monde roman. René Crozet voyait une vraie cohérence dans le bloc des églises d'Aquitaine, mais il invitait à ne pas oublier qu'il s'agit d'une création de la recherche en histoire de l'art qui ne fait que croître depuis le milieu du XIX^e siècle.

Ce groupe, constitué sur la base du couvrement à coupoles a perduré dans la recherche. On le retrouvait chez Daras en 1963⁴⁷³, qui relevait l'antériorité des coupoles en Angoumois sur la Saintonge et chez Dubourg-Noves en 1980, qui formait des groupes morphologiques selon les types angoumoisins et saintongeais⁴⁷⁴. Néanmoins, si les auteurs se concentraient sur la formation d'écoles régionales depuis le milieu du XIX^e siècle, ils n'en oubliaient pas l'aspect pratique. La coupole est reconnue comme une solution architecturale fonctionnelle pour l'élévation et les problèmes de report des forces et des poussées des voûtes⁴⁷⁵. Le voûtement à file de coupoles permet aussi de couvrir des nefs avec une grande portée, répondant ainsi aux besoins des plans à nef large et vaisseau unique⁴⁷⁶. En 2013, Claude Andrauld-Schmitt réinvestit le sujet en mettant l'accent sur les liens entre les commanditaires et leur volonté d'exprimer leur puissance à travers ces modèles architecturaux aux influences orientales⁴⁷⁷.

Un groupe était donc formé, englobant l'Angoumois, la Saintonge et une partie du Périgord et du Poitou, pouvant parfois s'étendre un peu plus au nord. Si les coupoles ont d'abord été remarquées, le type des façades à arcatures ainsi que leur sculpture a rapidement suivi. Dans un article de 1913, François Deshoulières délimita un groupe comprenant l'Angoumois et la Saintonge. Selon l'auteur, les églises de ces territoires présenteraient des façades larges et peu élevées où les arcatures supportent une importante ornementation, qui correspondrait au type développé dans le Poitou, notamment à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers (**fig. 25**) ou à Civray (**fig. 26**). Il évoquait également des thèmes communs, comme celui du combat des Vices et des Vertus⁴⁷⁸. En 1940, Elizabeth Lawrence Mendell publia un ouvrage conséquent sur la sculpture romane en Saintonge⁴⁷⁹. L'autrice y développait l'idée que le type de façade saintongaise à arcatures latérales – dit « façade-écran » – fut exporté en Angoumois⁴⁸⁰. Elle le différenciait du type poitevin, où le nombre de travées ou d'arcades présentes sur la façade correspond généralement avec le nombre de vaisseaux à l'intérieur de la nef. C'est pourquoi Mendell a considéré que la façade de Saint-Pierre de Châteauneuf-sur-Charente (**fig. 27**) en Angoumois était un exemple typiquement poitevin, comme celles de Civray et Saint-Jouin-de-Marnes (**fig. 28**). Les édifices angoumoisins seraient alors différenciés par la mise en œuvre régulière de multiples divisions horizontales sur les façades, comme c'est le cas à la cathédrale

⁴⁷¹ Valléry-Radot, 1931.

⁴⁷² Crozet, 1936, p. 149.

⁴⁷³ Daras, 1963a.

⁴⁷⁴ Dubourg-Noves, 1980.

⁴⁷⁵ Besnard, 1913.

⁴⁷⁶ Michel-Dansac, 1913.

⁴⁷⁷ Andrauld-Schmitt, 2013.

⁴⁷⁸ Deshoulières, 1913.

⁴⁷⁹ Mendell, 1940.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 34-35.

d'Angoulême. L'autrice l'expliquait par une volonté de multiplier les histoires narrées dans les sculptures, en considérant qu'une seule histoire peut être disposée par registre. C'est aussi ce qu'elle observait, avec plus de mesure, au-devant des églises de Cognac (**fig. 29**), Gensac-la-Pallue (**fig. 30**) et Plassac (**fig. 31**). Elle évoquait également l'idée que le type des façades en Angoumois serait nécessairement plus élevé que celles du Poitou, puisqu'elles sont voûtées plus haut grâce aux coupoles⁴⁸¹. Mendell remarquait également le développement de façades de type saintongeais dans le sud du diocèse d'Angoulême. Le lien entre ces deux territoires est alors expliqué à travers leur histoire politique, les échanges et donc les relations artistiques étant plus denses ici que dans d'autres espaces en Angoumois⁴⁸². C'est d'ailleurs en Saintonge que se développeraient la « decorative figured sculpture »⁴⁸³ et les « flora and abstract elements »⁴⁸⁴. Cette particularité lui a semblé conquérir de plus larges territoires, au sud du Poitou, au nord du Bordelais et au nord de l'Angoumois, notamment à l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe (**fig. 32**). Le développement de la sculpture décorative saintongeaise a ensuite été repris par Tcherikover, dont il sera question plus loin⁴⁸⁵.

Avant de revenir sur la question des thèmes sculptés et de leurs dispositions, les recherches se sont arrêtées un temps sur les origines et la diffusion des façades à arcatures. Pierre Héliot a présenté un article en 1952⁴⁸⁶ qui développait leur origine poitevine, en s'appuyant sur des recherches menées par Lisa Schuerenberg et publiées l'année précédente⁴⁸⁷. Selon l'auteur, le modèle se diffusa vers la Saintonge et l'Angoumois au début du XII^e siècle, avant que des caractéristiques locales ne se développent dans chaque diocèse. La façade de l'église de Gensac-la-Pallue présenterait cette forme typiquement angoumoisine. Sur l'origine des façades à arcatures, Daras a présenté en 1961 une étude de l'évolution morphologique des façades depuis les modèles à fronton⁴⁸⁸ – étudiés dans la région par Dubourg-Noves et présentés dans un article publié en 1974 seulement⁴⁸⁹ – jusqu'aux types à arcatures qui sont apparus au XII^e siècle. Daras est revenu dans un second article sur la typologie des façades à arcatures, qu'il divisait en quatre types morphologiques⁴⁹⁰. Il a alors caractérisé l'Angoumois comme un espace de création et d'innovation, en relevant notamment le cas de la cathédrale. Il considèrait que ce modèle s'est ensuite exporté vers la Saintonge en premier lieu, puis en Poitou et en Bordelais ainsi que dans la partie frontalière du Périgord avec un moindre succès.

En 1978, Jacques Gardelles a posé la question, non seulement de l'origine formelle, mais aussi symbolique de ces façades⁴⁹¹. Il a développé une comparaison avec les représentations des motifs du Temple et de la Jérusalem Céleste, en s'appuyant sur des motifs d'arcatures employés dans l'enluminure des IX^e et X^e siècles (**fig. 33**). En 1981, Linda Seidel a publié une synthèse sur l'origine et la signification de ces façades⁴⁹². Son étude de leur sculpture en

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 35-36.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁸⁵ Tcherikover, 1997.

⁴⁸⁶ Héliot, 1952.

⁴⁸⁷ Schuerenberg, 1951.

⁴⁸⁸ Daras, 1961b.

⁴⁸⁹ Dubourg-Noves, 1974.

⁴⁹⁰ Daras, 1963b.

⁴⁹¹ Gardelles, 1978.

⁴⁹² Seidel, 1981.

Angoumois, en Saintonge et en Poitou a mis en évidence deux thèmes majoritaires, présents sur un grand nombre de monuments : la victoire de la religion chrétienne et la victoire sur la mort. Elle y a intégré dans son interprétation les sujets religieux et laïques développés, démontrant que les deux étaient mis en œuvre de manière à valoriser la notion de triomphe. D'après l'autrice, l'articulation des arcatures a avant tout permis de faire interagir entre eux ces différents sujets, afin de délivrer le message choisi.

Dans son ouvrage sur la sculpture romane en Aquitaine, Tcherikover a en partie rejeté les théories symbolistes précédemment développées⁴⁹³. Elle a distingué deux types de façades à arcatures : le premier vers le nord, situé dans la région « Poitou-Loire »⁴⁹⁴, le second, plus décoratif, très présent en Angoumois. La façade de la cathédrale représente, selon l'autrice, un modèle de cette seconde catégorie⁴⁹⁵, dont la caractéristique principale résiderait en sa capacité à développer des arcatures au-delà du premier niveau. Ces édifices présentaient une hauteur ambitieuse qui engagerait nécessairement à développer des solutions décoratives pour habiller l'ensemble. La construction du style angoumoisin relèverait aussi d'emprunts à ses voisins saintongeais et poitevins. L'abondance des ornements au premier niveau correspondrait à un style saintongeais, tandis que les grandes figures et leur dessin en très haut relief se rapprocheraient des modèles poitevins et notamment de l'église de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers. Tcherikover considérerait que l'œuvre nouvelle de la cathédrale a donné lieu à une « génération » de façades héritières reprenant l'ensemble ou une partie de ses sujets. À Saint-Amant-de-Boixe, sur le bras nord du transept, on retrouve une grande partie de ces codes, tandis que d'autres édifices ont choisi de mettre en avant soit le style ornemental, soit le style figuratif⁴⁹⁶. Les églises de Mouthiers-sur-Boëme (**fig. 34**), Lanville (**fig. 35**), Champniers (**fig. 36**), Bécheresse (**fig. 37**), Nanteuil-en-Vallée (**fig. 38**), Fléac (**fig. 39**), La Couronne (**fig. 40**), Champmillon (**fig. 41**) et d'autres ont présenté ce « decorative style », tandis qu'à Ruffec, Gensac-la-Pallue, Trois-Palis (**fig. 42**) ou encore Genouillé (**fig. 43**) et Champagne-Mouton (**fig. 44**), ce sont les figures qui dérivent du modèle de la cathédrale. Si Tcherikover percevait de grandes singularités développées dans chacun des trois diocèses étudiés, elle notait aussi des similarités entre le Poitou, la Saintonge et l'Angoumois, formant finalement une « école d'Aquitaine »⁴⁹⁷. Les thèmes iconographiques de ces façades concerneraient le plus souvent la Révélation divine au monde terrestre ou/et des images de l'Église, de la papauté et des références à la réforme grégorienne et au triomphe de l'Église romaine.

Les recherches sur la sculpture romane angoumoisine sont rarement sorties du cadre de l'étude de la cathédrale et de son rayonnement, à l'exception de quelques recherches thématiques.

Les sculptures représentant des lions contorsionnés ont attiré l'attention d'un petit groupe de chercheurs. À la suite des études sur l'apport orientaliste dans l'art roman de l'ouest de la France en lien avec les coupes, quelques auteurs se sont penchés sur la question des représentations léonines. René Crozet a relevé dans un ouvrage général publié en 1948 la

⁴⁹³ Tcherikover, 1997, p. 73.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 73-76.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 77-78.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 126.

particularité des postures des figures léonines sculptées dans les édifices poitevins, saintongeais et angoumoisins⁴⁹⁸ (**fig. 45**). Le sujet a été développé par Charles Daras en 1965, qui s'intéressait à la portée symbolique de ces représentations⁴⁹⁹. Dans le prolongement des recherches sur l'origine orientale des coupes, il a interrogé le potentiel orientalisant des formes léonines en Angoumois. Il s'appuyait sur une première étude publiée en 1937 à propos de l'orientalisme dans l'art roman angoumoisin, où les lions étaient déjà évoqués⁵⁰⁰. Il établit une comparaison avec les fauves « défenseurs » positionnés à l'entrée des palais et des temples⁵⁰¹ (**fig. 46**), dont la tradition aurait perduré durant la période gallo-romaine selon les observations des sculptures antiques conservées à Angoulême⁵⁰² (**fig. 47**). D'après l'auteur, ce type de représentation relèverait d'une particularité locale, qui ne dépasserait pas les frontières angoumoisines.

Les représentations de cavaliers ont également soulevé de nombreuses questions quant à leur modèle et leur signification. On trouve un de ces cavaliers sur la façade de la cathédrale d'Angoulême⁵⁰³, ou encore sur celle de l'église abbatiale de Châteauneuf-sur-Charente⁵⁰⁴. Ils ont été en premier lieu remarqués par le baron de Guilhermy, qui écrivit sur la figure équestre de la cathédrale, avant les travaux de restauration menés par Abadie⁵⁰⁵. Il proposa de l'identifier comme un des cavaliers de l'Apocalypse. En 1844, l'abbé Michon confirmait l'identification d'une figure équestre, qu'il interprétait à sa manière comme une représentation de saint Martin ou de saint Georges⁵⁰⁶. D'après les recherches de Dubourg-Noves, ces écrits auraient largement influencé la maîtrise d'œuvre lors des restaurations de la fin du XIX^e siècle⁵⁰⁷. En reprenant tous ces éléments, Anat Tchirikover a émis en 1995 l'hypothèse qu'il n'y ait jamais eu de cavalier sur la façade de la cathédrale d'Angoulême avant les travaux d'Abadie⁵⁰⁸. Mais avant cet éclairage nouveau apporté par Dubourg-Noves, les cavaliers angoumoisins ont été beaucoup traités dans la littérature, d'autant plus qu'il en existe d'autres exemplaires en Poitou et en Saintonge, notamment à Saint-Jouin-de-Marnes et Parthenay-le-Vieux⁵⁰⁹ (**fig. 48**). C'est Émile Mâle qui fit en 1922 la proposition la plus consensuelle sur l'identification de ces figures⁵¹⁰. Il y voyait une représentation de l'empereur Constantin sous une forme équestre, correspondant à celle de la statue de Marc-Aurèle à Rome. Il s'agirait d'une confusion des images des deux souverains. L'hypothèse a été rapidement acceptée par l'ensemble de la communauté scientifique. Arthur Kingsley Porter vint même appuyer le raisonnement de Mâle en revenant sur la tradition orientaliste déjà bien étudiée dans ces régions, dont relèverait également l'intérêt pour Constantin⁵¹¹. En 1958, René Crozet a proposé de remettre en question cette identification, qui faisait déjà école depuis plusieurs décennies⁵¹². Mais aucune autre solution satisfaisante n'a

⁴⁹⁸ Crozet, 1948, p. 219.

⁴⁹⁹ Daras, 1965.

⁵⁰⁰ Daras, 1937, p. 119.

⁵⁰¹ Daras, 1965, p. 122.

⁵⁰² Castaigne, 1865, p. 112.

⁵⁰³ Cf. Volume III, notice III.1.

⁵⁰⁴ Cf. Volume III, notice III.5.

⁵⁰⁵ Guilhermy, 1843.

⁵⁰⁶ Michon, 1844, p. 281-282.

⁵⁰⁷ Dubourg-Noves, 1973.

⁵⁰⁸ Tchirikover, 1995.

⁵⁰⁹ Gabet, 1990.

⁵¹⁰ Mâle, 1922.

⁵¹¹ Kingsley Porter, 1923, p. 187.

⁵¹² Crozet, 1958a.

été apportée et la figure du Constantin fut de nouveau validée par Tcherikover en 1990. Dans le courant des études sur l'iconographie de la Réforme Grégorienne, l'autrice a également proposé l'idée que l'image du premier empereur chrétien ait été inscrite dans le cadre du retour aux sources romaines mis en place chez les « réformateurs », dont Girard II faisait partie⁵¹³. Le thème des cavaliers est un des premiers thèmes sculptés à lier fermement les diocèses du Poitou, de la Saintonge et de l'Angoumois.

Pour aller plus loin, René Crozet puis Anat Tcherikover se sont posés la question des survivances et des modèles antiques sur ces territoires. À la suite des travaux de Jean Adhémar⁵¹⁴, René Crozet a publié un article en 1954 recensant les survivances antiques dans l'architecture romane du Poitou, de l'Angoumois et de la Saintonge. Il y a notamment intégré les façades à arcatures dérivées, selon l'auteur, de l'arc de triomphe romain, ainsi que les églises à files de colonnes – comme à Lichères en Charente⁵¹⁵ (**fig. 49**) – qui rappellent les basiliques romaines⁵¹⁶. Crozet a réitéré l'exercice en 1965 en s'intéressant cette fois-ci à la sculpture. Il a relevé une continuité d'emploi des sites, qui ont selon lui amené une transmission ou une transfusion de formes architecturales ou d'éléments décoratifs antiques dans les œuvres du haut Moyen Âge, puis de la période carolingienne vers celles de l'âge roman⁵¹⁷. L'auteur a par exemple remarqué les motifs imbriqués en écailles sur les colonnettes de l'église abbatiale de Châtres dans l'ancien diocèse d'Angoulême⁵¹⁸ (**fig. 50**), mais la majorité des exemples cités viennent de la Saintonge et du Poitou. Il a aussi noté la végétalisation généralisée des supports avec l'introduction de masques, qui se rapportent selon lui à des modèles antiques. Anat Tcherikover releva à son tour l'emploi de modèles antiques dans l'ornementation et la végétalisation d'acanthes et de palmettes des décors architecturaux. Elle a mis en exergue leur présence singulière à la cathédrale d'Angoulême (**fig. 51**), dans un esprit de « Renaissance du XII^e siècle »⁵¹⁹. L'autrice est ici revenue sur les pas d'Éliane Vergnolle, qui avait démontré dès 1985 l'intérêt des artistes depuis le X^e siècle pour l'art antique et l'importance de la Renaissance carolingienne dans les racines de la sculpture monumentale au XI^e siècle⁵²⁰.

La littérature sur la sculpture romane de l'ancien diocèse d'Angoulême fait aujourd'hui encore défaut. La majeure partie des études ont concerné des comparaisons réalisées pour des recherches portant sur les décors saintongeais ou poitevins, en s'appuyant sur cette notion de groupe « d'Aquitaine ». Marie-Thérèse Camus a présenté en 2012 dans sa synthèse sur la sculpture romane du Poitou une réflexion inverse, en s'intéressant aux influences des œuvres angoumoises sur ce territoire. Selon l'auteure, la sculpture élaborée à la cathédrale d'Angoulême aurait beaucoup marqué le territoire poitevin⁵²¹. Le chantier novateur de Saint-Pierre, qui aurait réuni des artisans venant du Poitou jusqu'au Languedoc et permis de renouveler et enrichir le répertoire local, aurait ensuite diffusé vers le nord du diocèse. M.-Th. Camus relèvait à la suite de Tcherikover⁵²² les échos de la cathédrale sur le bras nord du

⁵¹³ Tcherikover, 1990.

⁵¹⁴ Adhémar, [rééd. 1939] 1996.

⁵¹⁵ Cf. Volume III, notice III.6.

⁵¹⁶ Crozet, 1954.

⁵¹⁷ Crozet, 1965, p. 7-13.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁵¹⁹ Tcherikover, 1997, p. 68.

⁵²⁰ Vergnolle, 1985, p. 72-74.

⁵²¹ Camus, 2009, p. 471.

⁵²² Tcherikover, 1997, p. 105.

transept de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe⁵²³. On y retrouve le même type de figuration, mais aussi des encadrements et des frises d'arcades très similaires. On observe également ces formules décoratives aux églises de Trois-Palis, mais aussi Lichères ou encore Plassac⁵²⁴. La diffusion du style semblait donc uniforme dans l'ouest et le sud du diocèse. L'autrice a observé le développement du type de sculpture monumentale figurative vers le nord, à Ruffec, où une Théophanie est installée dans la partie haute de la façade. Mais elle a élargi cette sphère d'influence de la sculpture de la cathédrale à une partie du nord-est du diocèse d'Angoulême, regroupant les églises de Nanteuil-en-Vallée, Mouton, Champagne-Mouton et Genouillé⁵²⁵. Cet espace correspond en partie au Ruffecois, où l'autorité de l'abbaye de Charroux dominait. Cette enclave poitevine en Angoumois s'est développée dans le troisième quart du XI^e siècle, période de conflits entre le comte d'Angoulême Foulques Taillefer et son frère l'évêque d'Angoulême Guillaume II associé au Comte de Poitiers⁵²⁶. Le style angoumoisier resterait donc marqué dans les édifices de ce territoire, malgré leur rattachement à une abbaye poitevine. Pierre Dubourg-Novès avait déjà établi un rapprochement entre les décors connus de l'église romane de Nanteuil-en-Vallée et celle de la cathédrale d'Angoulême⁵²⁷. M.-Th Camus a mis en exergue la similarité entre les motifs végétaux et les modelés des figures, notamment celles du bestiaire et les formes léonines⁵²⁸ (**fig. 52 et 53**). Comme à Poitiers, mais surtout comme à Angoulême, on trouve des tympanes sculptés dans les arcades aveugles latérales. Les figures animales sur les voussures rappellent celles de la cathédrale, mais aussi de l'Abbaye-aux-Dames de Saintes, avec des claveaux sans bordure de délimitation du support. Selon l'autrice, les cordons de pastilles dans la partie supérieure des claveaux sont typiques des parties hautes de la façade d'Angoulême, de même que les grosses feuilles sculptées sur les arcades. Elle a aussi élargi l'aire d'influence traditionnelle de la cathédrale en développant une comparaison probante avec l'église abbatiale de Fontevraud. On y retrouve une sculpture mêlant des ornements végétalisés et des petites figurations tout à fait équivalentes à l'intérieur des deux bâtiments, avec les mêmes schémas de composition⁵²⁹ (**fig. 54 et 55**).

Le regard de Marie-Thérèse Camus s'est aussi porté sur quelques œuvres sculptées qui n'entrent pas dans le champ d'influence de la cathédrale. C'est le cas de l'église de Sainte-Colombe dont la façade présente un style plus naïf (**fig. 56**). L'église abbatiale de la Couronne, réalisée dans les dernières décennies du XII^e siècle, montrerait quant à elle une influence saintongeaise avec des modèles à Matha (**fig. 57**), Aulnay (**fig. 58**) ou encore Fenioux (**fig. 59**)⁵³⁰. Elle a également relevé les rares témoins qui dateraient du XI^e siècle, tels que l'église abbatiale de Cellefrouin (**fig. 60**), celle de Puypéroux (**fig. 61**) ou encore l'église de Mouthiers-sur-Boëme. M.-Th. Camus note à juste titre le manque de diversité dans les recherches sur le

⁵²³ Cf. Volume III, notice III.8.

⁵²⁴ Camus, 2011, p. 145-146.

⁵²⁵ Camus, 2009, p. 482 et 485-486.

⁵²⁶ Cf. partie II.1.1., p. 68-69.

⁵²⁷ Dubourg-Novès, 1999b.

⁵²⁸ Camus, 2009, p. 481-482.

⁵²⁹ Camus, 2011, p. 147-148.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 148-149.

territoire angoumoisins, où le chantier de la cathédrale a dominé l'ensemble des productions et occulté le reste⁵³¹.

Les recherches antérieures se sont arrêtées sur deux points principaux : l'œuvre de la cathédrale et la diffusion du style de ses sculptures. Ces études ont donné la priorité à deux axes de recherches : l'un participant à la définition des écoles régionales et des parcours d'ateliers, l'autre abordant les rapports entre histoire ecclésiastique et histoire artistique comme moyen d'interprétation des décors des édifices.

On remarque aussi le fait que la majeure partie de la documentation acquise sur les édifices angoumoisins relève d'études sur l'« Ouest », le Poitou ou la Saintonge. L'Angoumois est traditionnellement considéré comme la périphérie des grands centres, une extension des comtés et diocèses qui l'encerclent à l'ouest, au nord et à l'est. Dans tous les domaines – politique, monumental et ornemental – l'Angoumois est perçu comme héritier de leurs innovations, tandis qu'on ne lui concède que très peu d'originalité.

Les études montrent une bonne connaissance des édifices du XII^e siècle, réalisés à la suite de la cathédrale, qui est considérée comme une pierre angulaire dans la création architecturale et artistique locale. Une grande partie des édifices angoumoisins sont définis comme héritiers de ses innovations, mais quelle est la réalité de ces datations relatives ? En effet, la majeure partie des bâtiments encore en élévation sont datés du XII^e siècle, alors que la bulle papale de Pascal II publiée en 1110 liste un grand nombre d'églises canoniales et monastiques déjà établies. Il faut aussi envisager que la majeure partie de ces monuments du XI^e siècle aient été reconstruits en totalité ou partiellement au cours du XII^e siècle, dans l'essor des (re)constructions liées au dynamisme des pouvoirs temporels et spirituels sur le territoire.

Quelques sites considérés comme relevant du XI^e siècle sont connus, notamment grâce à l'étude sur le bâti réalisée par Ch. Gensbeitel : l'église Saint-Cybard de Rivières et ainsi que les abbayes Saint-Étienne de Bassac, et éventuellement celles de Saint-Nicolas de Cellefrouin et Saint-Gilles de Puypéroux, aux extrémités nord et sud du diocèse⁵³². L'étude la plus récente réalisée par Sylvie Ternet et publiée en 2006⁵³³, n'a, quant à elle, révélé que très peu d'éléments antérieurs au XII^e siècle.

En ce qui concerne l'étude des décors monumentaux, on relève surtout des travaux, qui n'ont pas bénéficié du renouveau épistémologique amorcé dans les années 1990. On s'appliquera à proposer une approche méthodologique prenant en compte l'ensemble des perspectives récentes de la recherche sur les décors des édifices, qui n'ont finalement été que très peu étudiés. Ils ont été employés sporadiquement comme élément de comparaison sur des problématiques thématiques : les lions, les cavaliers, les motifs antiquisants... qui ne regardent pas l'entièreté des décors dans le bâtiment. C'est pourquoi la méthodologie appliquée ici implique une dimension spatiale qui s'attache à la question ornementale et à la construction complète du système décoratif dans le cadre architectural et liturgique de l'édifice.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 144- 146.

⁵³² Gensbeitel, 2004, p. 177.

⁵³³ Ternet, 2006.

II.2 MÉTHODE

Pour apporter des éléments de réponse sur les questions des significations et des fonctions dans la part ornementale du décor roman, j'ai travaillé à partir d'une méthode d'analyse micro-topographique appliquée à une sélection réduite de monuments. C'est en collaboration avec des ingénieurs et diverses institutions de recherche, qui seront évoqués plus loin, qu'elle a été mise au point, afin d'être entièrement adaptée aux problèmes principaux posés par ce type d'étude : la quantité et la diversité. Ce système permet de visualiser les entités caractérisées sur une surface en plan ou en élévation.

II.2.1. **Présentation du corpus**

Huit édifices issus de l'ancien diocèse d'Angoulême ont été sélectionnés pour une analyse précise et exhaustive de leurs décors. Il s'agit de la cathédrale Saint-Pierre d'Angoulême, des abbayes de Saint-Amant-de-Boixe, Saint-Nicolas de Cellefrouin, Saint-Pierre de Châteauneuf-sur-Charente et Saint-Gilles de Puypéroux, ainsi que des églises Saint-Denis de Lichères, Saint-Arthémy de Blanzac et Sainte-Eulalie de Champniers (**fig. 62**). Elles sont toutes protégées au titre des Monuments Historiques (7 classées et 1 inscrite). Ces protections ont été accordées, à une seule exception près, avant 1945. Ces bâtiments ont été sélectionnés pour leur intérêt historique et l'importance de l'œuvre sculptée romane conservée en place.

Les huit bâtiments ont été traités séparément en employant la même méthode afin de relever la matière à mettre en perspective dans la synthèse de ce travail. Les notices détaillées sont rassemblées dans le Volume III. On y trouvera une étude de chaque édifice reprenant à la fois les données disponibles spécifiques à son historiographie et à la chronologie de son plan et de ses élévations. Une partie des sources conservées en archives ont également été réexaminées. Les restaurations connues sont aussi détaillées de manière à étudier le décor monumental tout en considérant autant que possible la réalité du bâtiment.

Les études les plus récentes sur ces monuments ont été reprises. Il s'agit principalement de la publication du Congrès de la Société Française d'Archéologie en Charente, qui s'est déroulé en 1995 sous la direction de Pierre Dubourg-Noves et qui a été publiée en 1999⁵³⁴, ainsi que la publication de la thèse de Sylvie Ternet sur *Les églises romanes d'Angoumois* en 2006⁵³⁵. Toutefois – comme cela a été explicité dans la partie précédente – elles présentent des écueils liés à l'histoire de la recherche, puisque leurs résultats reposent souvent sur des comparaisons avec des œuvres sculptées, notamment avec le Poitou et la Saintonge. Lors de la réalisation des notices, si leurs propositions de datation et de chronologie du bâti ont pu être réengagées, on garde bien à l'esprit qu'elles ne sont que rarement assurées. Quelques éléments ont parfois dû être repris pour mieux dater certaines parties. Cependant, en considérant le bilan historiographique précédemment réalisé et celui propre à chaque édifice présent dans les notices, on ne peut ici, sauf à la marge, reprendre les questions de chronologie générale ou les considérations stylistiques à propos de leurs sculptures. Une étude fine et actualisée du bâti de chaque édifice permettrait très concrètement d'étayer et d'affiner les conclusions de ce travail.

⁵³⁴ Cabréro-Ravel, 1999 ; Dubourg-Noves, 1999a, b et c ; Gaborit, 1999 ; Ratto, 1999 ; Ternet, Manguy, 1999.

⁵³⁵ Ternet, 2006.

Dans chaque édifice, l'ensemble des éléments de décor sculpté a été relevé support après support et enregistrés dans une base de données spatialisée qui permet d'étudier la disposition et l'agencement de l'ensemble des motifs dans le lieu ecclésial. Les notices font état des résultats apportés dans chaque église, permettant aussi de mieux comprendre l'ensemble des discours engagés, par partie de construction et par espace fonctionnel. Les résultats de ces courtes monographies visent à apporter des informations sur les points relevant de la problématique de cette thèse et n'ont pas vocation à présenter des études complètes de chacune de ces huit églises. Le détail du protocole d'étude qui leur a été appliqué est détaillé ci-après, en commençant par le travail en archives, en suivant par la mise en place et les objectifs des missions de terrain, avant d'en venir au traitement des données recollées.

II.2.1.1. Archives et sources iconographiques

Des recherches ont été effectuées dans les Archives départementales de la Charente, à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine ainsi qu'à la bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art. Des sources écrites et iconographiques ainsi que des plans anciens ont apporté de nombreuses informations sur la vie de ces bâtiments. Les références des documents consultés se trouvent dans la partie « Archives consultées » de la bibliographie.

Les documents de la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine ont permis de comprendre la chronologie (et parfois même les emprises précises) des restaurations effectuées depuis le XIX^e siècle. Quelques dossiers observés aux Archives Départementales et notamment ceux de la série 2O, ont présenté des mentions complémentaires à ceux de la MAP. Les séries H et G ont également apporté quelques informations.

Les carnets Abadie conservés par la MAP se sont révélés être une source décisive pour l'étude des décors. Ils comportent plusieurs dizaines de pages consacrées aux monuments de la Charente et notamment à la cathédrale Saint-Pierre d'Angoulême, aux abbayes de Saint-Amant-de-Boixe, Saint-Pierre de Cellefrouin et Saint-Pierre de Châteauneuf-sur-Charente, ainsi qu'à l'église Saint-Arthémy de Blanzac. Tous ces dessins sont datés autour de 1838 et représentent, grâce à leur minutie, une des sources anciennes les plus précises sur l'état post-révolutionnaire des bâtiments étudiés. Dans ses carnets, Abadie dessine avec autant de détails les élévations des façades que les éléments d'ornementations – pas seulement historiés – qui les décorent. Certains des chapiteaux qu'il a pu dessiner sur le motif ont aujourd'hui disparu et n'existent dans aucune autre documentation. Ils ont probablement été utilisés comme modèle pour resculpter des chapiteaux en mauvais état lors de restaurations.

Les photographies anciennes se sont également avérées être une ressource des plus intéressantes, palliant le manque de précision des documents de suivi de travaux rédigés pour le service des Monuments Historiques. La conservation de nombreuses photographies depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1970 a permis d'avoir une meilleure visualisation de l'emprise des restaurations successives sur les bâtiments. Les clichés de Camille Enlart et Médéric Mieusement ont été les plus utilisés.

Le Fonds Théodore (père, 1817-1885) et Albert (fils, 1849 - 1939) Ballu conservé dans le fond Jacques Doucet (archive 112) de la bibliothèque de l'INHA à la BNF a dévoilé un ensemble exceptionnel de dessins et de tirages grand format de daguerréotypes, dont la datation est estimée entre les années 1840 à 1920. Le fond comprend douze cartons qui documentent

l'état de monuments français et étrangers, mêlés à quelques œuvres relevant de l'intimité du noyau familial. La richesse de l'ensemble documente aussi la rapidité de l'évolution technique dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec un nombre accru de clichés photographiques au fil des années. La base Agora de l'INHA ne présente que peu de détails sur le contenu de ces cartons, et leur classement est encore archaïque. Les photographies sont rarement datées, ce qui ajoute une difficulté supplémentaire à la compréhension de ce vaste ensemble iconographique.

Le carton n°6 est consacré aux clichés de la Charente et de la Charente-Maritime. Ce sont à la fois des productions du père – architecte parisien – et du fils, le second ayant participé aux campagnes de récolement des monuments français pour le compte de la Commission des Monuments Historiques. Trois types de représentation sont à distinguer : le dessin libre, le dessin d'architecture et le cliché photographique. Le dessin d'architecture et la photographie sont employés pour réaliser des vues larges des bâtiments, tandis que le dessin libre est utilisé pour la mise en valeur de détails ornementaux. En se rapprochant de la fin du XIX^e siècle, on observe de plus en plus de photographies en plans serrés sur des détails de sculpture. L'intérêt pour les motifs décoratifs des édifices religieux est important dans l'ensemble du fond, avec un carton entier nommé « Ornements de France ». Comme leur contemporain l'architecte Jules Bourgoin⁵³⁶, les Ballu mettent en lumière la mécanique de l'ornementation (**fig. 63**). Albert Ballu a été désigné architecte des Monuments Historiques et a suivi de nombreuses restaurations à travers le pays. Il utilisait la photographie pour documenter les restaurations en cours. Ces clichés renseignent sur la mise en œuvre des matériaux, les techniques utilisées, et les conditions des restaurations.

La documentation disponible à la DRAC a aussi été utilisée. Le Service Régional de l'Archéologie conserve des rapports d'opérations archéologiques préventives ou de suivi de travaux réalisés ces vingt dernières années sur les sites de Cellefrouin, Blanzac, Châteauneuf-sur-Charente, Saint-Amant-de-Boixe et à la cathédrale d'Angoulême. En complément, le service des Monuments Historiques permet la consultation des dossiers d'études préalables effectués en amont des travaux de réfection et de restaurations pour ces monuments.

La quantité et la qualité des ressources disponibles en archives et à la DRAC sont inégales pour ces huit bâtiments. Tous les éléments concernant la cathédrale Saint-Pierre d'Angoulême n'ont pas été réexaminés, car des études complètes ont déjà été réalisées⁵³⁷. Néanmoins, les édifices moins connus comme Sainte-Eulalie de Champniers et Saint-Gilles de Puypéroux ne sont que peu documentés. Ces deux bâtiments, auxquels on peut adjoindre Saint-Denis de Lichères, n'ont jamais fait l'objet d'une étude archéologique. Des opérations programmées leur seraient favorables pour envisager des restaurations (urgentes à Champniers) et mieux connaître l'histoire de ces deux sites.

II.2.1.2. Œuvres et « monuments ressources »

En dehors des huit sites concernés par une étude-micro-topographique, 53 édifices de l'ancien diocèse d'Angoulême ont été intégrés à l'étude. Le diocèse est de taille réduite, mais les édifices romans (ou partiellement romans) sont encore nombreux. Ces bâtiments font l'objet

⁵³⁶ Bourgoin, 1880.

⁵³⁷ Cf. II.1.2., p. 64-72.

d'une étude plus brève, mais qui assure l'authenticité des décors et de leurs emplacements (**fig. 64**). Des analyses micro-topographiques supplémentaires ont seulement été réalisées pour l'église Saint-Cybard de Plassac, ainsi que celle du prieuré Saint-Jean-Baptiste de Ronsenac. Ces deux bâtiments présentent des ensembles ornementaux denses et difficilement intelligibles, qui bénéficient alors d'une base de données permettant d'en avoir une vision globale de l'intérieur comme de l'extérieur.

Le prieuré de Ronsenac est frontalier avec l'Angoumois, mais se trouvait dans le diocèse de Périgueux. Durant la période qui nous concerne, il se trouve toutefois sur un territoire où s'exerçait l'autorité des comtes d'Angoulême. De même, d'autres édifices ont été intégrés à l'étude, bien qu'ils soient situés en marge de notre périmètre. C'est le cas des églises Saint-Léger de Cognac et Saint-Martin de Gensac-la-Pallue qui se trouvent en Saintonge, comme de Saint-André de Ruffec qui est sous l'autorité du diocèse de Poitiers. Comme pour l'église de Ronsenac, les localisations de ces bâtiments correspondent à des espaces d'influence du comté. Ils montrent surtout de grandes similarités avec des bâtiments intégrés dans notre étude et un fort potentiel pouvant apporter des éléments de réponse aux problématiques posées ici.

La Société Archéologique et Historique de Charente conserve également une réserve d'éléments sculptés déposés, à laquelle j'ai pu accéder grâce à l'aimable accord de José Gomez de Soto, vice-président de la SAHC. Dans les jardins de l'hôtel particulier se trouve une centaine de supports ornés répertoriés dans la galerie « médiévale et moderne » ainsi qu'un ensemble lapidaire non étudié (**fig. 40**). De nombreux éléments de lapidaire antique sont également conservés dans une seconde galerie. Une trentaine d'objets sont pertinents pour l'étude menée ici, bien que leur attribution ne puisse jamais être certaine. Le musée d'Angoulême conserve aussi quelques pièces extraites des ruines des édifices religieux romans. Les sculptures observées concernent surtout des bâtiments de la ville : la cathédrale, l'abbaye de Saint-Cybard, ainsi que l'ancienne église Notre-Dame de Beaulieu.

En dehors de l'Angoumois, une ouverture est nécessaire sur les diocèses alentour : la Saintonge, le Poitou, le Limousin, le Périgord et le Bordelais. Les résultats des études menées alimentent en retour des projets de recherches collectifs. C'est le cas des quatre abbayes de la sélection, qui sont comprises dans l'emprise du programme « Réseau des communautés religieuses en Aquitaine du Nord » lié à la chair régionale de Cécile Treffort à l'université de Poitiers (CESCM, UMR 7302). Elles participent également du projet régional « Monasticon Aquitaniae » dirigé par Christian Gensbeitel (Archéosciences, UMR 6034), qui référence les monastères de Nouvelle-Aquitaine. Ces abbayes et la collégiale de Blanzac intègrent les bornes de l'ANR « Col&mon » qui porte intérêt aux établissements de clergé collectif entre 816 et 1563, dirigé par Anne Massoni (Criham, Université de Poitiers) et Noëlle Deflou-Leca (CERCOR UMR 8584, Université de Grenoble).

II.2.2. Méthodologie appliquée à l'étude des ornements

Une fois le corpus délimité, les éléments de décor ont été relevés sur le terrain avant d'être établis dans la base de données spatialisée. Les données enregistrées sont traitées dans des plans et des élévations qui ont été produits grâce à différentes collaborations. La structure de la base de données est ensuite élaborée pour répondre aux préoccupations de l'étude. Elle nécessite la

mise en place d'un vocabulaire délimité pour la caractérisation des objets, ce qui présente aussi une certaine limite.

II.2.2.1. La mise en place des bases de données spatialisées

La réalisation d'une étude micro-topographique des complexes ornementaux demande un travail d'enregistrement sur le terrain. Celui-ci s'effectue en deux parties : une partie de topographie et de géoréférencement, puis une seconde de collecte d'images.

II.2.2.1.1. Cadre scientifique, acquisitions et traitement des données

Les missions sur les différents terrains se sont déroulées dans le cadre d'« opérations de relevés » autorisées par la Direction Régionale des Affaires Culturelles et la Conservatrice Régionale des Monuments Historiques Héloïse Bricchi-Duhem associées à la Conservatrice Régionale de l'Archéologie Gwénaëlle Marchet-Legendre. Des arrêtés d'autorisation ont été établis en 2018 et 2019 pour six des édifices privilégiés dans l'étude. L'étude de la cathédrale d'Angoulême a bénéficié de l'opération de restauration menée entre 2019 et 2021 et surtout de l'étude préalable de la façade dirigée par Jean-Luc Piat (Éveha) pour l'entreprise HADÈS.

En dehors des deux laboratoires co-encadrants de la thèse, d'autres acteurs se sont engagés à collaborer dans le projet. Clément Coutelier, ingénieur géomaticien, ainsi que Florent Comte, ingénieur en photogrammétrie, relevant tous deux de l'UMR 5607 Ausonius et plus largement du Laboratoire d'Excellence LaScArBx ont travaillé à la mise en place des outils et au traitement des données. La cellule de transfert « Archeovision » (Archéosciences, UMR 6034) a également transmis, avec l'accord de la CRMH, les données enregistrées avant la mise en place des restaurations à la cathédrale Saint-Pierre d'Angoulême (2019). Les laboratoires Ausonius et Archéosciences sont regroupés au sein de la Fédération des Sciences Archéologiques de Bordeaux (FSAB), ce qui a facilité les échanges entre les différentes parties.

En dehors du cadre universitaire, j'ai eu dès le début des opérations de relevé l'opportunité de travailler avec l'enseignement supérieur technique. Les enseignants et les élèves du BTS Métiers du Géomètre-Topographe et de la Modélisation Numérique du lycée de Sillac ont participé à plusieurs opérations de relevé.

La méthode d'enregistrement et de traitement des données de localisation a été élaborée avec Clément Coutelier. L'enregistrement est effectué à l'aide d'un tachéomètre laser – dont l'apprentissage a nécessité une formation. La prise des points topographiques se fait en grande partie au laser sur l'élévation ou la sculpture pour obtenir des mesures précises des éléments ornementaux dans les édifices (**fig. 65**).

La prise de vue à fins de photogrammétrie par corrélation d'images a été travaillée avec Florent Comte. Dans le but de modéliser un objet (sculpture ou édifice complet), il doit être photographié progressivement sous tous les angles. Pour permettre au logiciel de situer et de recouper les vues entre elles, les photographies doivent se superposer en moyenne à 50%. La réalisation de ces prises de vue est donc lente et la qualité du rendu dépend aussi du recul permis par rapport à l'objet sur le site⁵³⁸.

⁵³⁸ Delevoie, Dutailly, Mora et Vergnien, 2012 ; Baleux, Calastrenc., 2019.

Une partie de l'acquisition des données sur le terrain a été réalisée en partenariat avec les classes de BTS du lycée des Métiers du Bâtiment de Sillac à Angoulême. Ils sont intervenus sur les sites de Saint-Amant-de-Boixe, Blanzac et Cellefrouin entre 2017 et 2020. Dans le cadre de la formation aux Métiers du Géomètre-Topographe et de la Modélisation Numérique, le lycée dispose d'un matériel de qualité, dont plusieurs tachéomètres et drones pour les prises de vues élevées en extérieur. À l'abbatiale Saint-Nicolas de Cellefrouin, grâce à leur partenariat avec l'IUT d'Angoulême (rattaché à l'université de Poitiers) et Olivier Négro coordinateur de l'Espace de Formation à l'Éco-Conception (EFEC Poitiers), nous avons pu disposer d'un scanner station 3D qui enregistre dans le même temps les données topographiques, de texture et de couleur (**fig. 66**). La réalisation d'un modèle 3D est alors beaucoup plus rapide.

Acquisition

Les plans des églises de Champniers et Lichères ont bénéficié d'une reprise de références topographiques au tachéomètre laser, prêté par le laboratoire AUSONIUS (UMR 5607). Les bâtiments de Cellefrouin, Blanzac et Saint-Amant-de-Boixe ont bénéficié d'une réalisation complète par le BTS du Lycée de Sillac. Les plans des églises de Puyperoux, Châteauneuf-sur-Charente et celui de la cathédrale d'Angoulême ont été repris à partir des productions antérieures. Les plans sont réalisés sur le logiciel de Système d'Information Géographique libre de droit QGis.

Les points géoréférencés sont aussi employés pour recaler les photogrammétries. Elles ont été réalisées grâce à l'environnement du projet région « Monasticon Aquitaniae » dirigé par Christian Gensbeitel (Archéosciences, UMR 6034) qui a financé une licence du logiciel Metashape Professional© (anciennement Photoscan©). Il a aussi permis un accès aux serveurs de la TGIR Huma-Num basée à Lyon, qui a rendu possible le traitement 3D d'un très grand nombre de données.

À l'exception des quelques cas de modélisation des édifices complets, plusieurs espaces stratégiques des bâtiments ont été sélectionnés. Les parties authentiques avec une densité de motifs ornementaux ont été privilégiées. C'est notamment le cas des façades occidentales des églises de Saint-Amant-de-Boixe, Châteauneuf-sur-Charente (**fig. 67**) et Lichères. Grâce à leur prise de vues aux drones, le BTS du lycée de Sillac a réalisé des modélisations des élévations par photogrammétrie jusque dans les endroits les plus inaccessibles des édifices. La modélisation du clocher de la collégiale Sait-Arthémy de Blanzac en est l'exemple le plus marquant, permettant d'observer la sculpture de la face orientale complètement inaccessible (**fig. 68**). Plusieurs éléments de décors, dans des cas singuliers où le motif était soit peu visible, soit trop élevé pour en apprécier les détails, ont été modélisés (**fig. 69a**). Grâce aux prises de points topographiques, ces modélisations sont directement référencées dans Agisoft Metashape©, ce qui permet d'obtenir des dimensions exactes.

Traitement

Le logiciel Metashape© offre aussi la possibilité de prendre des mesures directement sur les modèles 3D géoréférencés. Cet outil a permis d'enregistrer les dimensions des éléments de décors (claveaux, éléments de corniche, chapiteaux...) dans toutes les parties de l'édifice – même hors de portée – en évitant la mise en place d'un échafaudage. La prise en compte des modules des supports des décors entre dans la réalisation de tables de sériation.

Les orthophotographies exportées des modèles géoréférencés ont aussi permis de traiter des vues d'élévations ou de sculptures par Dessin Assisté par Ordinateur sur le logiciel Adobe Illustrator®. Cette dernière solution s'est avérée utile lorsque les sculptures étaient des plus érodées. La mise en valeur des traits principaux des sculptures permet aussi de mieux comprendre la mise en œuvre et le geste du sculpteur. Par l'intermédiaire du dessin, il est aussi plus facile d'interroger le choix des éléments intégrés dans le décor et leur organisation sur les supports.

Au cours de l'étude, un chapiteau continu d'une pile de la croisée de l'église Sainte-Eulalie de Champniers s'est révélé comme un cas particulier (**fig. 69a, b et c**). Il semble avoir été conçu comme un ensemble : un même motif en continu sur plusieurs supports. C'est pourquoi nous avons travaillé avec Florent Comte à la mise au point d'une méthode pour dérouler des images rectifiées de ces sculptures à partir du modèle 3D et ainsi obtenir le motif original avant qu'il ne soit disposé sur les supports. Une fois les modèles réalisés et référencés (**fig. 69a**), des vues rectifiées ont été extraites. Ce travail est réalisé sur le logiciel libre de droit CloudCompare (**fig. 69b**). On peut alors redessiner le motif complet (**fig. 69c**). La méthode s'est révélée efficace afin de mieux comprendre la méthode de travail des sculpteurs et apporter des éléments de réflexion sur des questions récurrentes : existait-il un modèle, un carton pour ces motifs de grandes dimensions⁵³⁹ ? Étaient-ils construits de la même manière qu'une frise, avant d'être découpés en plusieurs parties pour s'adapter au support ? La logique du motif dans son ensemble détermine-t-elle le découpage de la scène ou le cadre du support est-il prééminent sur l'intelligibilité de la scène ?

II.2.2.1.2. *Usages de SpatiaLite*

La base de données SpatiaLite enregistre – à l'instar de toute autre base de données – des attributs dans différentes tables. Pour cette étude, les tables sont des phases de décor et les attributs correspondent à des supports sculptés d'un même motif. La particularité de la base de données spatialisée relève du fait que chaque attribut correspond à une entité spatiale figurée en plan ou en élévation (**fig. 70a et 70b**).

Enregistrer la matière sculptée

Durant l'enregistrement, chaque élément de décor est enregistré individuellement et complète 13 champs avec un choix de réponses restreintes, dit « fermé » :

CHAMPS	INFORMATIONS
Situation	à l'intérieur / à l'extérieur du bâtiment
Position	primaire / secondaire (remploi) / restauration (documentée)
Ensemble	isolé / groupe ornemental
Niveau d'élévation	1 ^{er} niveau / 2 nd niveau / 3 ^e niveau / sous la corniche / clocher
Visibilité	exposé / accessible / occasionnel
Exposition	Nord / Nord-Est/ Est/ Sud-Est/ Sud / Sud-Ouest / Ouest / Nord-Ouest
Espace réservé	oui (chœur) / oui (conventuel)/ non

⁵³⁹ Terrier Aliferis, Borlée (dir.), 2018.

Type de Support	corbeille de chapiteau / tailloir / linteau / frise / tympan / voussure / archivolt / cordon / modillon / métope / plaque / colonnette / claustra ...
Épannelage	plat / chanfreiné / corinthien / tronconique / cubique ...
Relief	bas / méplat / faible / moyen / fort
Trace d'outil(s)	non observée / pic / taillant / ciseau ...
Nature du motif	végétal / géométrique / zoomorphe / anthropomorphe
Mode de représentation	symétrie axiale verticale / symétrie axiale horizontale / bicorporation / centré / couvrant / file / série/ dépouillé

Dans ce dernier champ, la file et la série concernent deux types de décors où des motifs sont disposés successivement plusieurs fois sur un même support. Ils sont différenciés au sens où : une file désigne un motif ornemental construit en continu, dans lequel la fin d'un motif constitue le début du suivant, tandis que dans une série les motifs sont distincts les uns des autres.

Ils sont complétés par 3 champs complémentaires à réponse « ouverte ». Le premier est un thésaurus qui nomme successivement les éléments remarquables des motifs. Le choix des terminologies employées est consigné dans des listes de vocabulaire classées pour préciser :

- L'organisation des éléments compris dans le motif :

DIVISION	Horizontale / Verticale	DISPOSITION	Alternance
	Quart / Tiers / Demi		Affronté / adossé
	Double / Triple / Quadruple		Croisé / entremêlé
	Bipartite / Tripartite / Quadripartite / Sexpartite...		Superposé
	Couronne / rangs		

- La nature des éléments du motif :

FIGURE ANTHROPOMORPHE	Homme / femme	FIGURE ZOOMORPHE	Hybride
	Laïc / clerc / divin		Félonne / débonnaire (bovin, taureau, porc, ovin, béliet, âne)
	Hybride		Léonin / aquatique / aviaire / reptile
	Noble / Cavalier / Artisan / Paysan		Bipède / quadrupède ...
	Musicien / acrobate / exhibitionniste		Sphinx, griffon, dragon.

VÉGÉTAL	Feuille / Branche / Arbre
	Fruit / grappe
	Rinceau / palmette / acanthe / vigne
	Trèfle / fleur

GÉOMÉTRIQUE	Vannerie / Nœud (quadrilobe, croissant...) / Tresse
	Incision / / bande / tore / corde(lette)
	Quadrangle/ losange
	Mutules / damier / damier en biseau / denticules
	Écailles
	Vaguelettes
	Pointe de diamant
	Croix / croix X
	S / Accolade
	Dent-de-scie / chevron / sablier
	Cercle / ellipse / boule / cylindre / perles / oves / billette
	Tourbillon, volutes
	Dé / médaillon
	Arcature / colonne

- L'attitude et les objets attribués aux éléments du motif :

ACTION	Mouvement
	Combat
	Souffle, dévore, touche...
GESTE	Bénédiction, orant...

ATTITUDE	Assis / debout / couché / agenouillé
	Penché / recourbé
	Élancé
	Profil
	Souriant
	Enroulé / recroquevillé

ATTRIBUT	Nu / vêtement / drapé / col
(humain)	Coiffe / barbe / imberbe
	Visage, tête / main, paume
(animal)	Gueule/ crinière / queue / corne / pattes
OBJET	Livre / calice
	Mitre / crosse / ceinture
	Bouclier / arme / épée / lance / arc

Les deux derniers champs des tables attributaires sont réservés à l'interprétation du motif – si elle a lieu d'être – et à l'indication de comparaisons.

Les limites de la caractérisation

La mise en place de cette méthode ne permet pas d'éviter l'écueil courant inhérent aux études de l'ornement : le problème de la caractérisation. C'est une difficulté qui n'est pas liée à la période médiévale, mais qui concerne bien tous les domaines et notamment les études

classiques⁵⁴⁰. Il s'agit certainement du frein principal à la mise en place d'études majeures sur le sujet, s'ajoutant à la masse de données à laquelle on se trouve confronté.

La question du vocabulaire de l'ornement est pourtant traitée depuis le XIX^e siècle, empruntant d'abord ses idiomes à celui des arts décoratifs, dans la droite lignée de l'étude des ornements à fins industrielles. Mais c'est un travail de longue haleine que de répertorier et de caractériser tous les motifs observables. En 1977, *The dictionary of decorative arts* est publié sous la direction de John Flemming avec 5000 entrées identifiant des motifs observés sur tous les supports depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours⁵⁴¹, pour seulement 1000 images. Il est finalement réédité en 1989 et augmenté de plus de 600 nouvelles entrées face aux réclamations de chercheurs, designers et artisans⁵⁴². Ce travail pose une triple question : est-il possible de répertorier avec exhaustivité les motifs décoratifs, cela a-t-il du sens et est-ce seulement réalisable sans associer systématiquement un terme à une image ?

De nouveaux projets ont choisi de se concentrer sur un parti simple et efficace mettant en parallèle une photographie ou un dessin du motif et le nom qui lui est attribué⁵⁴³. Cete initiative ne nous est pas des plus utiles puisqu'elle concerne les décors employés à partir du XIV^e siècle. Des travaux récents se sont penchés sur cette problématique afin de lisser le vocabulaire employé et de créer ainsi une base commune, intelligible de tous et trans-période⁵⁴⁴. Deux manuels ont été publiés en 2012⁵⁴⁵ et en 2014⁵⁴⁶. Le premier est un immense répertoire illustré, à vocation didactique et pratique. Il divise les ornements par période stylistique et par « champ décoratif » : motifs répétitifs ou linéaires, formes géométriques, décors de surface, figures humaines, figures hybrides à composante humaine, figures animales ou hybrides d'espèces animales, motifs végétaux, objets ornementalisés, puis viennent les « motifs et champs liés à l'emblématique ». La méthode de classification apparaît déjà suffisamment complexe et peu praticable. Le second ouvrage classe les ornements de l'architecture et des arts décoratifs selon l'origine des motifs : la flore (réelle ou imaginaire), la faune, la figure humaine ou les formes abstraites et géométriques. Si ce second ouvrage présente des catégories qui apparaissent plus lisibles, il reprend cependant le parti de définition des motifs, sans rapport nécessaire à l'image. Il se révèle donc plus difficile à pratiquer de ce point de vue.

À partir de ces ouvrages, j'ai donc choisi de m'appuyer sur la notion de « nature du motif », qui est divisée en quatre catégories similaires à celles employées par Evelyne Thomas. Ce type de caractérisation s'est révélé relativement pratique, mais reste insuffisant face à la réalité des observations. La base de données permet néanmoins d'associer plusieurs « natures » à un même motif qui les cumulent ou qui se trouve à l'interface entre-deux : entre la figure humaine déformée et l'animal anthropomorphisé ou la feuille schématisée et la figure géométrique courbe, la frontière est parfois mince. Cette ambiguïté entre deux natures de décor peut aussi être volontaire et on reviendra sur ce sujet. Il existe aussi encore quelques « non-

⁵⁴⁰ Titeux, 2019, p.79.

⁵⁴¹ Flemming (et al.) ; 1977.

⁵⁴² Flemming, Honour (et al.), 1989.

⁵⁴³ Lewis, Darley, 1986.

⁵⁴⁴ Finance (de), Liévaux, 2010.

⁵⁴⁵ Thomas, 2012.

⁵⁴⁶ Finance (de), Liévaux, 2014.

motifs »⁵⁴⁷, qui ne connaissent pas d'équivalents ou n'ont jamais été nommés. C'était déjà le sujet de la « grottesque » traitée par André Chastel en 1988⁵⁴⁸.

Le choix des termes employés s'est appuyé sur des ouvrages spécialisés en plus des ouvrages généraux traitant du vocabulaire de l'ornement. Pour les formes géométrisantes, les travaux de Christian Davy⁵⁴⁹ et Oleg Grabar⁵⁵⁰ ont été beaucoup utilisés. Les formes anthropomorphes et leurs descriptions (attitudes, attributs) ont été empruntées en grande partie à François Garnier⁵⁵¹. Le choix des terminologies pour les figures animales a été largement influencé par les travaux de Jacques Voisenet⁵⁵² pour les figures du bestiaire et ceux de Jacqueline Leclercq-Marx⁵⁵³ pour les représentations hybridées. Les questions sur le mode de représentation de ces motifs ont été révisées à l'aide des travaux d'Isabelle Marchesin⁵⁵⁴ et Viviane Huys-Clavel⁵⁵⁵ pour les questions de symétrie et d'équilibre. Enfin, les recherches de Didier Méhu⁵⁵⁶ ont été mises à contribution pour caractériser la division des supports, les compositions axiales, mais aussi les motifs en file et en série.

Pour ce travail, les motifs ornementaux doivent aussi et surtout être entendus selon leur position par rapport à l'image et à l'architecture. Une sémantique unique ne suffit donc pas à déterminer la signification du motif sans prendre en compte son environnement. On gardera à l'esprit que la base de données reste un outil, nécessaire ici, pour traiter et concevoir une telle masse de données par bâtiment, mais qu'il est nécessaire de s'en détacher pour apprécier les œuvres dans leurs singularités.

Pratiquer la base de données spatialisée

Une fois tous les éléments de sculpture enregistrés et disposés dans l'édifice, la base de données peut être interrogée. Elle fonctionne avec une syntaxe MySQL, dont l'emploi est facilité par le gestionnaire de base de données de QGis. Le Structured Query Language (SQL) évoque un langage de requête structurée, signifiant que la base peut être interrogée, mais seulement dans une certaine limite, définie par les choix de l'opérateur. Les seuls facteurs limitants du système SQL sont ceux choisis lors de la structuration de la base : organisation des tables, enregistrement des entités.

La formulation de la requête permet de faire ressortir un élément précis, un terme particulier, dans une sélection d'enregistrement (**fig. 71**). Dans la formule de la figure, on demande à la base de données de sélectionner des attributs exclusivement répertoriés dans la troisième phase de décor de l'abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe. Dans cette table, il est demandé de faire ressortir uniquement les attributs qui répondent par « anthropomorphe » à la question posée par le champ « Nature du motif ».

⁵⁴⁷ Titeux, Catherine, 2019, p. 81.

⁵⁴⁸ Chastel, 1988.

⁵⁴⁹ Davy, 1999.

⁵⁵⁰ Grabar, 1996.

⁵⁵¹ Garnier, 1982 ; Garnier 1989.

⁵⁵² Voisenet, 2000.

⁵⁵³ Leclercq-Marx, 1989 ; Leclercq-Marx, 2002 ; Leclercq-Marx, 2005 ; Leclercq-Marx, 2011 ; Leclercq-Marx, 2014.

⁵⁵⁴ Marchesin, 2015.

⁵⁵⁵ Huys-Clavel, 2010.

⁵⁵⁶ Méhu, 2015.

Tous les attributs correspondant à la requête sont listés sous la forme d'un tableur. Depuis cette interface, il est possible de créer une nouvelle « vue », c'est-à-dire d'exporter la liste des attributs sous leurs formes d'entités. Nous obtenons donc un nouveau visuel où seuls les décors de nature anthropomorphe appartenant à cette table sont figurés. En réitérant la requête avec les autres tables de la base de données pour cet édifice, nous obtenons un plan qui figure la disposition dans le bâtiment de tous les motifs comprenant au moins une figure humaine (**fig. 72**). Les requêtes fonctionnent pour tous les éléments enregistrés. L'extraction de nouvelles vues est disponible aussi bien sur les plans que sur les élévations (**fig. 72 et 73**).

Un espace et une méthode pour l'étude de la part ornementale des décors monumentaux

Le territoire angoumoisins présente une histoire politique, religieuse et monumentale riche, qui permet de mener le travail de cette thèse en prenant appui sur un corpus d'œuvres cohérent et bien contextualisé. L'histoire qui nous est parvenue de l'ancien diocèse d'Angoulême souligne l'importance de la ville au VI^e siècle et met en valeur la personnalité de saint Cybard, acteur des débuts de la christianisation et du monachisme sur le territoire. La création du comté à la période carolingienne a également marqué l'histoire angoumoisine, qui est attaché à Poitiers dès le IX^e siècle, centre de l'Aquitaine. Les liens avec la Saintonge sont aussi fortement perceptibles dès cette période. Au tournant du XI^e siècle, on retient une domination accrue du duc d'Aquitaine sur le territoire angoumoisins, auquel les évêques locaux se sont associés. Un changement de dynamique semble s'opérer au XII^e siècle, notamment grâce à l'arrivée du nouvel évêque Girard II. Son statut de légat et ses ambitions réformatrices dans la conduite des directives papales ont insufflé un nouveau dynamisme sur le territoire, qui s'est aussi traduit par un essor monumental.

En substance, l'histoire du comté montre des marges et des espaces d'influence largement mouvants. La forme du diocèse, quant à elle, reste immuable et il est ainsi plus évident pour la recherche que nous allons mener ici de nous rapporter à un cadre durablement posé afin d'étudier des monuments réalisés entre la fin du XI^e siècle et la fin du XII^e siècle.

L'historiographie des monuments de l'ancien diocèse d'Angoulême s'est surtout concentrée sur la recherche en architecture et l'iconographie thématique. Elle a été marquée par l'histoire du territoire, les personnalités et les événements qui y sont valorisés : la cathédrale de Girard II est considérée comme la pierre angulaire dans la production monumentale. La datation de son chantier est donc devenue un enjeu pour l'ensemble des édifices romans, grâce aux quelques sources permettant de formuler des hypothèses.

Les monuments angoumoisins ont aussi été appréhendés en considérant les relations avec les territoires voisins, en s'appuyant notamment à travers les sources historiques. L'intérêt de la recherche est alors tourné vers des approches thématiques : architecture coupole, sculpture de cavaliers, de lions, orientalisme, *etc.* Dans ce cadre des « écoles » régionales, la datation relative des monuments est restée un enjeu, dans le but de fixer une typo-chronologie des œuvres du groupe de l'Ouest.

Le bilan historique et historiographique du territoire montre un faible intérêt pour les questions liées aux décors monumentaux, qui sont ici à remettre en perspective. Cependant, les monuments étudiés n'ont jamais bénéficié d'une étude fine du bâti, permettant de remettre en

jeu la chronologie de leurs élévations et d'actualiser les propositions de datation. Cela pourrait être souhaitable afin d'approfondir l'ensemble des études sur les monuments.

Pour mener la recherche proposée ici, des études micro-topographiques ont été réalisées sur huit monuments du territoire intégrant une caractérisation et une localisation par cartographie des décors sculptés. Dans ce but, une critique d'authenticité des élévations a été réalisée à travers les sources disponibles. Les données apportées par ces travaux ont été complétées par d'autres exemples provenant du même contexte.

La méthodologie mise en place a avant tout souhaité enrayer les difficultés liées aux questions de l'ornement : leur nombre et leur difficulté de caractérisation. La base de données spatialisée permet une visualisation en plan et en élévation des données enregistrées ainsi qu'une ouverture de la caractérisation, afin d'intégrer un maximum de spécificité.

Les monuments étudiés ont ensuite été mis en perspective selon les questions de disposition des œuvres, de leur agencement dans le bâtiment et des associations entre images et ornements afin de mieux comprendre les rôles et les enjeux des décors ornementaux dans le complexe artistique.

Le volume III de la thèse comprend les notices monographiques présentant les résultats obtenus grâce aux études exhaustives menées sur les huit bâtiments sélectionnés. La synthèse présentée dans la partie suivante s'appuie sur les conclusions de ces études pour présenter les différents usages, rôles et fonctions que l'on peut identifier dans notre corpus. Les façades seront d'abord présentées dans un premier chapitre. Leur structure plane et leur mise en valeur singulière des images et des figures enjoignent à les analyser séparément du reste de l'édifice, qui est traité à la suite. On s'intéressera alors aux questions de relations avec la façade, aux rapports entre les décors à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice avant de regarder leur disposition au sein du lieu ecclésial.

PARTIE III : FONCTIONS ET USAGES DE L'ORNEMENT DANS LE DÉCOR SCULPTÉ MONUMENTAL AUX XI^E ET XII^E SIÈCLES

Il s'agit ici d'étudier la part ornementale des décors des édifices de l'ancien diocèse d'Angoulême, afin de mieux en comprendre les valeurs, les usages et les fonctions durant la période romane. L'étude s'appuie sur le corpus de huit monuments qui ont fait l'objet d'une analyse exhaustive, présentée dans le Volume III de cette thèse. Dans le cadre de cette synthèse, d'autres églises du même territoire sont également prises en compte afin de compléter la réflexion et de couvrir le plus largement possible la chronologie des édifices angoumoisins.

La part ornementale est analysée à travers deux approches complémentaires : son association avec les images et son rapport à l'architecture. Il s'agit de définir les relations formelles, spatiales et sémantiques que ces éléments entretiennent entre eux et de mettre en lumière la nature des liens entre ornements et image autant que l'implication des ornements dans le discours porté par le complexe monumental. On cherche également à caractériser les rapports liants l'ornementation à l'architecture de l'édifice, ses contributions dans la structuration de ses différents espaces et dans la constitution d'un lieu unifié.

Afin de mener cette étude, on s'intéressera d'abord au décor des façades, qui présentent un nombre important de décors impliquant des images et des figures associées à des motifs ornementaux⁵⁵⁷. On traitera ensuite du décor de l'ensemble de l'édifice, en regardant à la fois les motifs disposés à l'intérieur et à l'extérieur des bâtiments. Cela implique le traitement de l'encadrement des baies ainsi que la distribution des chapiteaux dans l'édifice ou encore le rôle des corniches et des modillons. Les façades et l'espace comprenant la nef, le transept et le chevet engagent une organisation différente des décors, puisqu'ils recouvrent des surfaces de natures dissemblables et sont appréciés dans des conditions inégales par le spectateur. Le décor de la façade est disposé sur une surface plane qui se divise en travées et se développe sur la hauteur. La façade peut être regardée de près par le spectateur en s'approchant de ses niveaux inférieurs, même s'il doit prendre du recul pour en percevoir les registres élevés⁵⁵⁸. Les décors situés à l'intérieur et autour de l'édifice sont disposés sur des supports multiples, dispersés et de petites dimensions, dont les chapiteaux sont les représentants majeurs. Ils sont perçus par un spectateur en mobilité dans l'édifice, qui est généralement dirigé vers l'est⁵⁵⁹.

Cette étude est aussi l'occasion de revenir sur la sémantique des ornements et de leurs différentes modalités de représentation en s'appuyant sur les éléments de patristique et d'exégèse étudiés en première partie⁵⁶⁰.

⁵⁵⁷ On précise que si des portails latéraux étaient présents dans notre corpus, leur traitement serait à rapprocher de celui des façades.

⁵⁵⁸ Lakey, 2018.

⁵⁵⁹ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012.

⁵⁶⁰ Cf. Partie I.2.1.2., p. 33-47.

III.1 L'ORNEMENT EN FAÇADE

Les portails sont des emplacements privilégiés dans l'architecture des églises. Ils jouent le rôle de passages entre les deux mondes, de l'espace profane vers l'espace sacré. Ce caractère leur confère une sacralité particulière qui est marquée dans la pierre par un ensemble ornemental majeur⁵⁶¹.

Au XII^e siècle, les portails sont mis en valeur par une structure architectonique, articulée avec le mur, qui distingue le point d'entrée par une mise en relief⁵⁶². Les systèmes d'arcades, au-delà de leur fonction de décharge, créent une rupture dans la linéarité des assises et valorisent l'entrée dans le bâtiment. Les voussures, qui reposent sur des piédroits ou colonnes produisent un relief marquant l'espace du passage vers l'église. Les portails à ébrasement insistent d'autant plus sur cet effet en amorçant une avancée vers l'espace ecclésial avant même d'y pénétrer. L'entrée de l'édifice est régulièrement encadrée par des arcades latérales dans les églises de grandes dimensions. L'héritage antique de ces ensembles monumentaux a été régulièrement souligné dans la bibliographie⁵⁶³.

Le décor des portails a d'abord été reconnu pour les images développées sur les tympans⁵⁶⁴. La profusion de décor ornemental qui entoure souvent ces images était alors entendue comme un cadre, qui pouvait avoir fonction à mettre en valeur le passage vers l'édifice, au moyen d'un décor simplement formel⁵⁶⁵, comme le souligne Anne-Orange Poilpré en 2014 : « L'ensemble des approches développées dans l'historiographie de l'art roman, jusque dans les années 60 et 70, élude la question du portail en tant qu'œuvre et en tant que tout cohérent, au-delà du tympan lui-même, relevant d'une même conception architecturale, ornementale et iconographique. »⁵⁶⁶. La signification et la symbolique de cette part du décor ont été interrogées à partir de la fin des années 60. À propos de l'approche des œuvres des grands portails romans, Yves Christe estimait en 1969 qu'en « dépassant le didactisme scolaire, l'art peut devenir un moyen de révéler sous une forme sensible l'éclat des vérités intelligibles ; (...) il prend appui sur les dogmes relatifs au Christ pour "révéler symboliquement la face de Dieu". »⁵⁶⁷. L'auteur évoque ici la période de développement des grands portails à partir du XI^e siècle, qui proposent des discours complexes et réflexifs, transmis selon lui par l'action des motifs ornementaux dits « symboliques », en plus des images représentant des scènes historiées.

À la fin des années 70, Marcel Durliat associe les réflexions sur l'iconographie des portails à ses questionnements sur l'organisation des sculptures dans les grands décors associant différents thèmes. Il y affirme la notion de « programme iconographique »⁵⁶⁸. L'auteur va plus loin dès 1982 en précisant que la période romane coïncide avec « l'apparition d'un nouvel ordre monumental où l'ornement et la mouluration concourent intimement à l'expression du style »⁵⁶⁹. Les préoccupations de l'auteur portent sur l'aspect stylistique des œuvres et plus

⁵⁶¹ Roux, 2004.

⁵⁶² Lorès, 2014, p. 107.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 107-116. ; Guardia, Mancho, 2014.

⁵⁶⁴ Poilpré, 2014.

⁵⁶⁵ Quarré, 1938.

⁵⁶⁶ Poilpré, 2014, p. 15.

⁵⁶⁷ Christe, 1969, p. 21.

⁵⁶⁸ Poilpré, 2014, p.16 ; Durliat, 1977.

⁵⁶⁹ Durliat, 1982, p. 124.

spécifiquement sur le geste créateur des sculpteurs. Les années suivantes voient la publication de nouvelles approches de ces complexes monumentaux, où le contexte, la matérialité, l'iconographie et la symbolique de l'œuvre comme son rapport à l'architecture sont pris en compte⁵⁷⁰. C'est notamment le cas de l'étude réalisée par Jean-Claude Bonne – précédemment évoquée – sur le tympan de Sainte-Foy de Conques⁵⁷¹. L'auteur y démontre le fonctionnement interne des images. Il considère que l'essence de l'œuvre réside dans les relations établies entre les motifs, formant ainsi une syntaxe en capacité de développer et de transmettre son discours.

À partir des années 80, l'œuvre des portails est envisagée non seulement pour son contenu, mais également comme vecteur d'un discours idéologique et dogmatique. Les questions sur son interprétation et sa réception par le spectateur se retrouvent alors au cœur de la nouvelle considération de l'image. Walter Cahn a notamment développé cette idée dans un article paru en 1987⁵⁷² à propos des thèmes d'« hérésies » représentés sur les portails. On comprend qu'une notion complexe et intangible ne peut être reçue par le spectateur à travers la seule représentation d'une scène ou d'une figure et que pour parachever leur rôle, les programmes iconographiques sont construits de manière à créer des liens entre ces images. La conception des œuvres complexes engage donc le spectateur à associer des idiomes.

Nous essaierons donc de mêler les deux approches en empruntant le prisme de l'ornement pour mieux comprendre l'agencement, le discours et la transmission des œuvres disposées sur les façades. Le rôle symbolique et sémantique joué par les ornements dans la construction de ces programmes complexes sera interrogé, au même titre que leurs usages fonctionnels employés afin de délivrer un ou plusieurs messages au spectateur.

III.1.1. La relation entre images et ornements

Les études du décor réalisées sur les huit bâtiments du corpus montrent un fort potentiel pour l'analyse de l'agencement entre image et ornement sur les façades. Les observations réalisées engagent à considérer la part ornementale du décor comme un élément discursif secondaire, qui s'associe avec le réseau d'images principales et la fonction de la façade. On peut analyser les rapports entre les éléments du décor à travers deux approches :

- la première en considérant l'ornement comme un objet de complémentarité sémantique par rapport à l'image,
- la seconde en envisageant l'ornement comme un renfort de l'image dans un rapport fonctionnel qui contribue à sa bonne transmission.

L'analyse de ces différents modes d'action et d'interaction doit permettre de mieux comprendre les systèmes formels et sémantiques d'association entre images et ornements.

III.1.1.1. Le reflet et le prolongement de l'image

Les études menées sur les façades de la cathédrale d'Angoulême, des églises de Saint-Amant-de-Boixe de Châteauneuf-sur-Charente et de Lichères montrent une mise en œuvre ornementale où les formes choisies visent à compléter le discours de l'image, par effet de

⁵⁷⁰ Poilpré, 2014, p. 19.

⁵⁷¹ Bonne, 1985. Cf. partie I.2.1.1., p. 31.

⁵⁷² Cahn, 1987.

continuité ou d'augmentation de certains aspects du son discours. Notre regard va se porter sur leurs particularités formelles et leurs sémantisations ainsi que leurs modes d'association.

III.1.1.1.1. *L'animal analogique*

Les niveaux de portails des bâtiments étudiés ont montré une association récurrente entre une image au tympan ou sur la voussure inférieure et une ornementation animale sur les voussures qui les surmontent.

Sur le bras du transept de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe, daté du second quart du XII^e siècle⁵⁷³, les figures montrent une mise en œuvre qui semble employer des modes d'association similaires à ceux de la cathédrale.

Les personnages saints du tympan septentrional sont encadrés par une large voussure représentant cinq lions hybridés avec des rinceaux (**fig. 74**). Les lions sont disposés de manière symétrique : l'un est bicorporé sur la partie supérieure et deux autres se tiennent de part et d'autre de l'axe du tympan. L'intrados est orné de motifs végétalisés présentant un ensemble de rinceaux et de palmettes enroulées. La voussure du tympan au saint Pierre de la travée médiane présente un ensemble sculpté avec la gueule d'une figure ailée bicorporée nous faisant face sur la clé (**fig. 74**). Sur la partie supérieure de la voussure, les représentations majoritairement aviaires s'entremêlent dans un ensemble végétal dense. On compte treize figures au total, réparties de manière asymétrique : cinq au nord de la figure centrale et sept au sud. La voussure supérieure de la porte au sud de la façade du transept est plus érodée. Elle surmonte les représentations de l'Agneau divin au centre, associée à celles du Tétramorphe dans des cercles perlés à noyaux creux. Le motif déroule vingt-sept représentations léonines et aviaires – dont un hybride au sud –, toutes hybridées avec des végétaux et juxtaposées avec des rinceaux de palmettes enroulées (**fig. 75**). Elles sont disposées de part et d'autre de deux petites scènes historiées dans la partie supérieure, représentant le combat de Samson contre le lion et un David trônant. Aucune symétrie n'est marquée, mais la sculpture reste globalement dense.

On remarque ici une gradation dans la mise en œuvre ornementale autour des arcatures, avec une croissance mesurée de la densité des représentations ornementales figurées depuis le nord vers le sud, soit vers l'accès à l'édifice. De plus, l'emploi des figures léonines et aviaires hybridées avec des palmettes est strictement codifié sur ces trois travées. Les lions sont associés à la représentation de personnalités terrestres, préfigurant ou narrant la rédemption. Les oiseaux se rapportent à la vie céleste et à son accès en surmontant le tympan portant la figure de saint Pierre brandissant les clés du Paradis. La dernière voussure associant les deux animaux allégoriques encadre une figuration faisant la synthèse de la double nature du Christ.

Une association similaire est présente sur la façade de la cathédrale d'Angoulême⁵⁷⁴. Le tympan au sud du portail central montre trois apôtres, dont saint Pierre tenant les clés du paradis. Il est encadré dans la partie supérieure par une ligne de cache-joint au motif de doubles palmettes enroulées et affrontées. La voussure est ici ornée de sept figures léonines, dont une bicorporée à la clé. De part et d'autre du support, les lions sont représentés de profil, la gueule recourbée sur l'échine et les membres antérieurs relevés, formant un S (**fig. 76**). Ils sont tous en

⁵⁷³ Cf. Volume III, notice III.8., p. 282-289

⁵⁷⁴ Cf. Volume III, notice III.1., p. 8-13.

contacts dans un paysage végétalisé issu de leurs hybridations. En considérant les différentes interprétations envisagées pour cette forme animale dans l'historiographie⁵⁷⁵, la représentation des lions dans cet ensemble est à envisager de manière positive. En considérant l'interprétation qui a été réalisée sur la façade du bras nord du transept de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe, on pourrait ici également leur attribuer une valeur christique et donc complémentaire de l'image du tympan.

Au nord du portail central, le tympan présentant également trois apôtres est surmonté par une voussure couverte sur sa partie principale de motifs d'oiseaux dans un paysage végétal (**fig. 77**). Les oiseaux sont au nombre de huit, six sur les parties latérales et deux affrontés au centre, le bec incliné. Ils portent tous les mêmes attributs génériques avec des plumes schématisées en écailles sur le cou et les pattes et de longues plumes striées le long des ailes et de la queue. Ils interviennent dans un paysage végétal de rinceaux à palmettes spontanées avec lequel ils interagissent. En considérant qu'il s'agisse de motifs d'oiseaux génériques, ne caractérisant aucune espèce significative particulière, la valeur à leur apporter est hautement positive. Les bestiaires s'accordent depuis le haut Moyen Âge pour les introduire comme des êtres célestes, associés au divin⁵⁷⁶.

Sur la voussure du portail central, on retrouve ces mêmes motifs animaliers, mêlés à d'autres éléments correspondant aux thématiques développées sur la façade (**fig. 78**). Deux oiseaux sont affrontés, le bec plongé dans un calice. Des rinceaux en sortent et se développent jusqu'aux gueules des figures de lions qui suivent. Deux oiseaux sont associés aux lions, l'un enroulé autour du cou et l'autre le bec touchant le brin entre la queue et le calice. Après une figure démoniaque et un cavalier, un lion est de nouveau représenté, ici ailé, ouvrant une large gueule qui entre en contact avec la tête d'un oiseau passant derrière lui. Les associations de lions et d'oiseaux semblent marquer une complémentarité des deux figures, associant l'animal analogique des figures divines sous leurs formes terrestres et célestes. Elles encadrent et contiennent l'image de lutte des cavaliers contre les démons.

Sur le sommier de la voussure, un lion, assis avec la queue lui passant entre les pattes, porte l'ensemble des figures. La voussure est comprise dans le cadre végétalisé de la ligne d'archivolte au-dessus et une ligne de palmettes jaillissantes dans la partie inférieure. Elle sépare le décor entre la partie frontale de la voussure et celui de l'intrados, entièrement végétalisé.

Cette formule apparaît avec quelques variations à l'église Saint-Denis de Lichères⁵⁷⁷. Le décor de la façade est concentré sur le premier registre (**fig. 79**). Au centre de la travée médiane, le portail est densément orné, valorisant un tympan dit « en demi-lune »⁵⁷⁸. La voussure qui cerne le tympan est décorée d'un ensemble mêlant figures animales et paysage végétal. Un double fil de palmettes et rinceaux s'y entrecroisent à intervalles réguliers. Sur la partie extérieure, les vingt-quatre claveaux portent douze lions et un oiseau, distribués de manière ordonnée le long du support. On note qu'ils sont tous dirigés vers le sud de la façade. Les figures

⁵⁷⁵ Cf. partie I.2.1.2.2, p. 38-43.

⁵⁷⁶ Voisenet, 2000, Chapitre III, p. 136-138. Cf. Partie I.2.1.2.2., p. 42-43.

⁵⁷⁷ Cf. Volume III, notice III.6., p. 211-214.

⁵⁷⁸ D'autres tympanes de même forme existent en Charente, notamment à proximité, sur les façades des églises Saint-Michel de Champagne-Mouton et Saint-Hilaire de Couture, bien que le tympan original y ait disparu.

sont circonscrites dans des cercles formés par deux rinceaux qui se croisent entre chacune d'entre elles. Les rinceaux proviennent des figures léonines situées aux extrémités de la voussure : l'un jaillit de leurs gueules, tandis que l'autre est une hybridation de la queue.

Dans les deux cas, comme à l'abbatiale Saint-Amant, les figures aviaires et léonines sont employées pour faire référence aux figures christiques et divines. La figure léonine est ici majoritaire, s'associant et complétant le motif central d'Agneau divin.

Ici, les décors des tympan latéraux viennent renforcer ce point. On y trouve deux lions dans des positions quasiment identiques (**fig. 80**). Ils ont la queue hybridée en palmette, la gueule recourbée vers l'échine pour se contraindre au format du support et leurs pattes avant intérieures sont également relevées.

L'église de Trois-Palis montre une composition à double voussure surmontant la porte, produisant un modèle similaire à celui du portail méridional du bras nord du transept de Saint-Amant-de-Boixe.

L'église de Trois-Palis est un petit édifice à nef unique⁵⁷⁹ (**fig. 81**). La façade de l'édifice a été remaniée à la fin du XIX^e siècle, durant les restaurations réalisées par l'architecte Warin⁵⁸⁰. Les chapiteaux de l'ébrasement du portail, une partie des tailloirs ainsi que quelques claveaux des voussures ont été modifiés. Un trio de figures occupe un niveau aveugle au-dessus du portail, avec un ange au centre surplombant deux personnages dirigés vers lui. Ce second registre est séparé du fronton par une corniche supportée par des modillons sculptés. Sur le fronton, des plaques quadrangulaires représentant les figures symboliques des quatre évangélistes entourent le Christ en Majesté.

La voussure inférieure de la porte est ornée de figures symboliques avec un Agneau christique au centre encadré par les quatre évangélistes (**fig. 82**). La composition du motif est très similaire à celui de la porte du transept de Saint-Amant. Les quatre figures sont disposées régulièrement le long des claveaux, séparés par des nœuds de rinceaux spontanés dont les brins aboutissent sur des profils de palmettes. Ici, seules les figures de saint Mathieu et de saint Jean sont circonscrites dans des cercles perlés. Ce motif est surmonté par une voussure au décor d'oiseaux, de figures léonines et d'hybrides aux extrémités, hybridés avec des rinceaux à palmettes dans lesquels ils sont entremêlés. Au centre du support se trouvent deux oiseaux affrontés, suivis d'un être hybride au corps de lion et à la tête d'oiseau, puis les lions sont représentés dans les parties inférieures jusqu'aux sommiers.

Ici comme à Saint-Amant, la représentation des évangélistes surmontés par l'Agneau forme une image synthétique de l'univers chrétien et de ses deux espaces, terrestre et céleste. Elle est donc surmontée par un ensemble ornemental qui correspond à cette double nature, en apportant en complément des images de lions, d'oiseaux et d'hybrides.

À l'église Saint-André de Ruffec, le tympan central a disparu, mais les voussures qui le surmontaient sont encore conservées. Saint-André est un édifice majeur, daté du second quart du XII^e siècle et situé à la jonction entre les diocèses de Poitiers et d'Angoulême⁵⁸¹. Le décor de la façade occidentale présente un profond portail avec des colonnettes en ébrasement et les

⁵⁷⁹ Ternet, 2006, p. 622-625. Daté du second quart et du milieu du XII^e siècle.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 622.

⁵⁸¹ Camus, 2009, p. 479-482.

travées latérales accueillent des tympan sculptés en haut-relief. Les registres supérieurs reprennent des formules employées à la cathédrale d'Angoulême, avec les figures saintes longilignes tournées vers la Parousie du fronton.

Le portail central de la façade est surmonté de trois voussures superposées (**fig. 83**). La première depuis la porte est ornée de figures de lions et d'hybrides ailés installées de manière à se croiser deux par deux au niveau des encolures. Elles sont prises dans un environnement dense de rinceaux issu de leurs souffles et de leurs hybridations par les queues. Les figures mêlant deux natures animales se trouvent sur les parties inférieures de la composition, tandis que les lions aux pelages lisses et aux cous striés emplissent la partie supérieure. La voussure intermédiaire porte une série de figures ailées qui semblent hybridées avec une gueule léonine. Elles sont disposées de manière identique de part et d'autre de la voussure, les uns derrière les autres, dirigés vers le centre du support, avec des palmettes épanouies jaillissant d'un rinceau entre chaque tête. La voussure supérieure mêle un paysage végétal dense à des représentations d'oiseaux installés dans les rinceaux avec une feuille de palmette venant s'enrouler sous leurs têtes, tournées alternativement vers le haut et le bas de la composition. Elles sont réparties de manière symétrique de part et d'autre du sommet de l'arc, où une figure aviaire nous fait face.

On retrouve ici les trois types de figures qu'on observe sur les autres portails angoumoisins, et notamment sur l'ensemble contemporain de Saint-Amant-de-Boixe⁵⁸², où la gradation est la plus marquée. On note également à Ruffec le système de croissance de densité des figures animales en se rapprochant de la porte. Les figures aviaires sont disposées dans la partie supérieure, au plus près du registre céleste dont elle fait l'allégorie, tandis que les lions sont positionnés à proximité du monde terrestre auquel ils sont reliés. Entre les deux, la série de formes hybridées apparaît faire le lien entre les deux mondes.

Dans les cas des portails présentés ici, les figures animales associées aux images des tympan correspondent à des motifs d'oiseaux, de lions et à des motifs issus de leurs hybridations. Elles se présentent sous des formes qui caractérisent leurs valeurs positives. C'est notamment le cas des lions qui portent une ambivalence de sens : ils sont ici végétalisés, prennent des formes souples, montrent de larges sourires qui laissent envisager leurs valeurs positives. La disposition de ces ornements autour des tympan présentant des figures bibliques ou divines – lorsqu'elles sont encore en place – permet d'envisager qu'elles leur soient associées. En considérant à la fois leur sémantisation et leur installation à proximité de figures qui se rapportent au divin, on peut donc proposer qu'elles soient engagées ici de manière à développer la valeur des images et donc à leur être complémentaire. Les ornements fonctionnent ici avec le discours porté par la sculpture des tympan et des voussures principales, développant et renforçant leur discours.

Les représentations des lions et des oiseaux sont très similaires sur les exemples qui ont été cités. Ils relèvent d'un même territoire et d'une même période de création, mais leurs formes et leurs postures sont aussi significatives dans les décors monumentaux. Il s'agit par la suite d'interroger ces différents modes de représentation des animaux lorsqu'ils sont en position d'ornement.

⁵⁸² Cf. Volume III, notice III.8., p. 282-289

III.1.1.1.2. *L'animal en position d'ornement : formes et caractéristiques*

Les cas d'ornementation animale sur les façades apparaissent dans un système signifiant d'association avec les images, mais aussi selon des modes de représentation qui semblent normés. Nous avons déjà pu remarquer que les lions et les oiseaux empruntent des traits singuliers dans les ornements des édifices du corpus et que les questions de quantité et de densité sont significatives. Ces éléments peuvent nous aider à caractériser l'animal en position d'ornement.

La question de la sérialité des représentations ornementales a souvent été remarquée et fait partie intégrante du sujet. Le motif ornemental est souvent répété et développé en se superposant à lui-même. D'après Jean-Claude Bonne, ce mode de représentation a tendance à modifier et réduire le contenu sémantique originel du motif ou de la figure⁵⁸³. Les figures animales disposées en séries et en périphérie de l'image deviennent de cette manière un complexe discursif secondaire à l'image, sans être l'image elle-même. En plus de ses caractéristiques répétitives et étendues, l'ornement est également conçu avec des propriétés symétriques⁵⁸⁴, à l'instar des images médiévales. Cette structuration des motifs comme leur dédoublement sur les supports⁵⁸⁵ sont autant d'outils qui contribuent à multiplier le sens et la valeur de l'ornement ainsi qu'à la construction d'un discours complexe⁵⁸⁶.

La disposition des figures sous la forme de séries et dans un principe de symétrie porte aussi une valeur sémantique. L'application du principe de symétrie dans la disposition des figures sur un support se rapporte à la représentation idéale d'une réalité ordonnée et maîtrisée, selon les principes de la Création. À l'instar des ornements végétalisés, on donne ici à voir une nature idéalisée qui distingue le monument dans le paysage. La disposition des figures en série peut aussi être envisagée comme une mise en œuvre de la « pensée sérielle » médiévale qui participe à structurer les mondes temporels et spirituels afin de mieux les comprendre⁵⁸⁷.

La singularité de l'animal ornemental, l'animal symbolique par rapport à l'animal historié, le « vrai » animal

Les représentations de lions et d'oiseaux doivent être envisagées séparément ici, puisqu'ils n'impliquent pas les mêmes conditions de différenciation par rapport aux images.

Le lion est représenté dans toutes les parties des églises romanes selon une diversité de formes et de motifs, comme le remarquait déjà Marcello Angheben en 2003⁵⁸⁸. Dans les façades de notre corpus, nous pouvons commencer par les diviser en deux catégories : les représentations teintées d'une certaine recherche de naturalisme d'une part et celles à tendance symbolique, qui extraient la figure de toute forme de réalité d'autre part.

Il semble en effet que l'on soit confronté à deux formes de représentations. La première tend à représenter un lion qui intègre des caractéristiques zoomorphiques spécifiques à l'animal

⁵⁸³ Bonne, 1996b, p. 213.

⁵⁸⁴ Huys-Clavel, 2010, p. 21.

⁵⁸⁵ Méhu, 2015.

⁵⁸⁶ Huys-Clavel, 2009.

⁵⁸⁷ Deschelette, 2019, p. 39-40

⁵⁸⁸ Angheben, 2003, p. 79.

réel, tandis que la seconde offre une perception infléchie de l'animal naturel pour correspondre à la vision herméneutique qui en a été construite, notamment dans les bestiaires. Cette seconde catégorie correspond à une vision symbolique selon les considérations de Dan Sperber, qui semblent s'appliquer ici : « (...) étudier les conditions conceptuelles générales des représentations zoologiques, c'est-à-dire d'une part les principes sur lesquels se fonde la classification des animaux et d'autre part les rapports entre cette classification et le savoir zoologique contingent à la taxinomie. Lorsque ces conditions sont violées, lorsque ces principes sont transgressés, lorsque ces rapports sont inversés, les représentations qui en résultent sont mises entre guillemets et symboliquement traitées. »⁵⁸⁹.

Cette dichotomie correspond à ce que l'on observe sur des ensembles sculptés cohérents où deux représentations de lions très différentes apparaissent. C'est le cas sur la façade de la cathédrale d'Angoulême⁵⁹⁰. Une première voussure au sud du portail comprend sept figures de lions, dont une bicorporée à la clé (**fig. 76**). De part et d'autre du support, les lions sont représentés de profil, la gueule recourbée sur l'échine et les membres antérieurs relevés, formant un S. Ils semblent presque imberbes, leurs crinières étant seulement signifiées par quelques stries incisées dans l'oblique du cou. Ils soufflent des rinceaux à palmettes et leurs queues sont également hybridées. Sur la clé, le lion nous fait face, mettant en valeur le toupet de sa crinière, ses oreilles relevées en pointes et un collier de perles autour de son cou. La gueule prend quelques caractères anthropomorphes. Enfin, on note que tous les lions sont en contact dans ce paysage végétalisé qu'ils répandent : la patte postérieure droite de chaque animal touche la tête de celui qui le précède. De l'autre côté de la façade, entre les arcades nord, une représentation de Samson et du lion est sculptée au nord de la colonne (**fig. 84**). Le lion est ici plus trapu, avec des muscles développés qui lui gonflent la poitrine et le garrot des membres antérieurs. L'encolure est couverte de mèches arrondies formant sa crinière. Il ouvre grand la gueule, contraint par Samson, laissant voir des crocs acérés, sculptés avec force détails. Sa queue n'est pas hybridée avec des rinceaux, mais se termine par un pinceau de poils.

Sur la façade du bras nord du transept de l'abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe⁵⁹¹, on retrouve les deux mêmes typologies de représentations (**fig. 74**). Les personnages du tympan septentrional sont encadrés par une large voussure aux claveaux ornés de cinq lions sculptés sur la partie extérieure. Ils sont hybridés avec des rinceaux de palmettes qui envahissent le moindre espace du support. Les lions sont disposés de manière symétrique : la partie supérieure de la voussure est bicorporée et deux lions se trouvent de part et d'autre de l'axe du tympan. Leurs corps prennent une posture également en S et leurs gueules montrent un museau arrondi et une gueule aux traits adoucis dépourvue de dentition. Leurs crinières sont simplement signifiées par des traits obliques le long des cous allongés. À proximité, sur le linteau de l'arcade médiane de la façade, une nouvelle scène de Samson affrontant le lion est sculptée. Il est ici positionné face à lui, les deux mains plongées dans sa gueule (**fig. 84**). Le lion présente encore un corps trapu, au pectoral bombé et à la large gueule anguleuse. Si on ne peut plus apprécier la représentation de son pelage ou de sa crinière, le pinceau dru qui termine la queue de l'animal est encore visible. Au sommet de la voussure supérieure de la porte au sud du transept, une représentation de Samson vient achever l'ensemble. Il est ici passé par-dessus le lion. Ce dernier

⁵⁸⁹ Sperber, 1975, p. 34.

⁵⁹⁰ Cf. Volume III, notice III.1., p. 8-13.

⁵⁹¹ Cf. Volume III, notice III.8., p. 282-289.

est encore une fois représenté sous des traits relativement naturalistes. Ses puissants antérieurs associés à son pelage dru et à sa crinière de mèches arrondies correspondent aux formules précédemment citées. La similarité des modes de représentations pour les figures ornementales et les figures historiées à la cathédrale et à l'abbatiale n'est guère surprenante, en considérant la filiation généralisée entre les décors des deux façades.

Les autres façades présentant des motifs de lions sur des supports relevant de l'ornementation – celles de Ruffec⁵⁹², Lichères⁵⁹³ et Trois-Palis⁵⁹⁴ – emploient des formules correspondant à la seconde catégorie : éloignés de leur nature zoomorphique, aux corps souples et imberbes (à l'exception des quelques coups de ciseau sur le cou allongé) et aux gueules arrondies et édentées.

La forme de ces lions a été comparée par Charles Daras à des enluminures de l'école limousine⁵⁹⁵. Tcherikover a développé la comparaison en 1997, considérant que leur style est nouveau en sculpture et proche de celui des manuscrits limousins⁵⁹⁶. On note en effet de fortes similarités avec des figures tirées de la bible de Saint-Yrieix, réalisée à l'extrême fin du XI^e siècle ou au début du XII^e siècle⁵⁹⁷ (**fig. 85**). Les lions présentent les mêmes crinières striées lorsqu'ils ont la gueule recourbée vers l'échine. Ils ont le museau allongé à l'extrémité arrondie et de petites oreilles pointues sur le haut du crâne. La grande majorité des figures observées dans les décors ornementaux empruntent des formes connues dans les manuscrits, notamment limousins, comme pour la plupart des images romanes. Il apparaît toutefois important de le signaler dans le domaine de l'ornement qui a longtemps été considéré comme une part du décor laissée au « goût » et au « style » du sculpteur.

La différence est donc marquée entre les dessins des lions considérés comme antagonistes dans les scènes de Samson et ceux ornementaux portant les valeurs christiques correspondant aussi à l'herméneutique du XII^e siècle. Si le lion a pu acquérir ses lettres de noblesse grâce à des procédés analogiques dans les bestiaires d'une part et de dissociation d'autre part avec la mise en place du léopard comme figure négative⁵⁹⁸, on conçoit que les scènes de violence et de destruction liées à l'image du fauve dans l'Ancien Testament ne sont pas annihilées par la nouvelle considération de la nature de l'animal et de ses enseignements au XII^e siècle.

Nous nous retrouvons donc face à deux types de lions dans les représentations romanes, l'un tendant vers le positif, le second vers le négatif. Le premier est christique, le second est une bête féroce. Robert Favreau avait déjà fait ce constat dans les inscriptions sur ce thème en 1991 : « Quand on reprend l'ensemble des inscriptions qui accompagnent la représentation du lion au Moyen Âge, on constate que la référence à l'Ancien Testament se traduit ordinairement par une image négative du lion, à travers les figures de Samson et de Daniel en particulier. Le lion est alors figure du mal, du diable, de la mort. »⁵⁹⁹

⁵⁹² Datée du second quart du XII^e siècle. Camus, 2009, p. 479-482.

⁵⁹³ Datée du milieu du XII^e siècle. Cf. Volume III, notice III.6., p. 211-214.

⁵⁹⁴ Également datée du milieu du XII^e siècle. Ternet, 2006, p. 622-625.

⁵⁹⁵ Daras, 1941, p. 150.

⁵⁹⁶ Tcherikover, 1997, p. 66.

⁵⁹⁷ Besseyre, Sparhubert, 2014.

⁵⁹⁸ Pastoureau, 1984 ; Buquet, 2011. Cf. Partie I.2.1.2.2., p. 40-42.

⁵⁹⁹ Favreau, 1991, p.635.

Sur la façade de l'église abbatiale de Châteauneuf-sur-Charente, datée du second quart du XII^e siècle⁶⁰⁰, on constate également la présence de deux types iconographiques de lions. Les frises, chapiteaux et tailloirs continus qui supportent les voussures du portail sont presque entièrement couverts de figures d'oiseaux et de lions (**fig. 86**). Ces derniers sont représentés selon deux modalités : une moitié pourrait être qualifiées de « lions souriants ». Ils montrent leurs gueules quadrangulaires de face avec des oreilles arrondies. Leurs crinières sont représentées par un toupet sur le dessus du crâne et des stries obliques sur les cous ou quelques mèches pointues lorsqu'elles ne se recourbent pas. Le second groupe comprend des fauves dessinés de profil avec un museau allongé, la gueule légèrement entrouverte montrant leurs crocs. Ils portent une crinière dense dessinée avec une superposition de mèches pointues. Les sont sculptés lions avec les mêmes attributs que ceux du second groupe dans les enluminures de manuscrits contemporains. On peut ainsi évoquer une minuscule enluminée du manuscrit limousin de la bibliothèque Mazarine, daté du second quart du XII^e siècle⁶⁰¹ (**fig. 87**). On en trouve un autre exemple dans le Sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges, des environs de 1100⁶⁰², où des figures léonines imberbes sont associées à ces modèles à crinières en mèches dans un paysage végétal.

Sur le portail de l'église de Châteauneuf-sur-Charente, les deux types de lions sont disposés de manière alternée. Les figures à crinières développées sont positionnées sur les frises au sud et les chapiteaux au nord, et inversement pour les lions « souriants ». Ils sont aussi aussi sur la voussure intermédiaire : les lions « souriants » sont disposés sur la moitié sud et les fauves de profil se suivent dans la partie nord. Chaque animal y est accompagné d'un homme. Ceux-ci montrent des comportements similaires, pris dans le paysage de rinceaux dense, à l'exception de celui positionné sur la clé de la voussure, dirigé vers le sud. Il tient dans ses mains un arc, avec une flèche encochée dirigée vers la gueule du lion « souriant ». De l'autre côté, un homme présentant les mêmes attributs flotte dans les rinceaux qui semblent l'emporter, dirigé vers un lion à l'air féroce. Il souffle les rinceaux dans lesquels l'homme est pris. En descendant de part et d'autre de la voussure, on constate que les associations entre les hommes et les lions sont similaires. Les hommes flottant dans les rinceaux s'agrippent aux branches à proximité. Ils font tous face à un lion et leurs jambes se rapprochent de plus en plus de leurs gueules dans les parties basses du support. Dans la partie inférieure au nord de la voussure, la jambe arrive jusque dans la gueule de l'animal. La disposition en miroir des protagonistes sur le support laisse entendre qu'on se trouve ici face à deux histoires développées en parallèle, impliquant le même personnage humain dans deux situations différentes avec des lions « souriants » d'une part et « féroces » de l'autre.

La variation dans la représentation implique ici une différenciation. Le lion souriant prend le bon parti. Il est le seul présent sur la première voussure du portail, associé aux évangélistes et à l'Agneau. C'est aussi la seule à souffler des rinceaux dans la partie inférieure septentrionale des voussures inférieures et médianes du portail. Les lions de profil présentent quant à eux plusieurs des signes imputés aux lions néfastes. La distinction entre les deux types de lions dans le déroulement des deux scènes disposées en parallèle semble évoquer deux comportements à

⁶⁰⁰ Cf. Volume III, notice III.5., p. 163-166.

⁶⁰¹ Zaluska, 1977.

⁶⁰² Porcher, 1954.

adopter pour l'homme et deux issues possibles face à un lion christique d'une part et à un lion féroce d'autre part.

On voit donc ici la mise en œuvre du type des lions « fauves » et « féroces ». D'autre part, le lion au corps souple, à la gueule doucement arrondie, souriant, qui ne montre aucune animosité et qui ne fait pas démonstration d'une crinière trop dense est celui analogue de la figure christique dans toutes ses valeurs positives. On remarque aussi la différence dans l'association de ces deux types de lions avec des rinceaux, par hybridation des queues ou par leurs souffles. La végétalisation des lions aux attributs positifs permet alors de renforcer et de densifier la valeur de ces figures face aux lions « féroces », permettant au spectateur de les différencier.

Le lion protecteur

Une posture particulière du lion est à relever dans le corpus : celle du lion dit « protecteur ». Il avait aussi été mis en avant par Marcello Angheben en 2003 comme motif récurrent sur les chapiteaux à l'intérieur des monuments religieux⁶⁰³. En Angoumois, ils sont installés au niveau des portails. C'est notamment le cas sous l'arcade latérale nord de la façade de l'église de Mouton,⁶⁰⁴ (**fig. 88**). Un lion est représenté de profil, la gueule carrée de face recourbée vers l'échine. Un petit toupet est encore visible entre ses oreilles pour simuler sa crinière. Il est ailé et sa queue est hybridée avec des rinceaux. Il dispose donc de tous les attributs de l'animal bienveillant à caractère christique. Sous sa patte antérieure droite relevée, une petite figure en buste est représentée. La tête du personnage se tourne vers l'extérieur du tympan et son bras droit se relever vers sa figure.

On connaît des tympanes avec des motifs similaires à proximité, notamment à l'église de Lichères⁶⁰⁵, où les tympanes des arcades latérales portent les représentations de deux lions (**fig. 79**). Le tympan septentrional présente un animal végétalisé par la queue, la gueule recourbée vers l'échine pour se contraindre au format du support. Il lève haut la patte antérieure droite qui repose aujourd'hui dans le vide, mais le motif est semblable à celui de Mouton. La figure du tympan méridional de Lichères est plus abîmée. Le lion souffle quelques fines palmettes et tient également sa patte antérieure droite relevée. Un autre motif de lion à la patte relevée se trouve sur la partie supérieure du ressaut dans l'ébrasement au nord du portail de la façade (**fig. 89**). Ici le lion est bicorporé et a la queue hybridée avec des palmettes épanouies. Sa gueule quadrangulaire montre encore un large sourire édenté. La crinière est représentée par un toupet aplati sur le dessus du crâne et quelques stries sur l'arrière de l'encolure. Sa patte antérieure intérieure repose sur une tête humaine dont on perçoit encore la chevelure bouclée.

Le motif est très proche d'une sculpture de pilastre à l'intérieur du chevet de la cathédrale d'Angoulême⁶⁰⁶ (**fig. 90**). Ici également, le lion montre une figure souriante, des oreilles arrondies entre lesquelles un toupet de crinière est représenté. Il est végétalisé par la queue et porte autour de ses articulations antérieures et postérieures des cercles perlés. Le lion relève

⁶⁰³ Angheben, 2003, p. 81-82.

⁶⁰⁴ Camus, 2009, p. 486. Datée entre 1130 et 1150.

⁶⁰⁵ Cf. Volume III, notice III.6., p. 211-214.

⁶⁰⁶ Cf. Volume III, notice III.1., p. 26.

une patte antérieure qu'il pose sur une petite figure humaine, aux traits des yeux, du nez et de la bouche à peine esquissés.

Les attributs des lions mis en œuvre dans ces scènes apparaissent relever d'une iconographie *a priori* positive et éloignée de celle de la bête féroce. La posture de l'animal est similaire à celle des lions gardiens grecs, souvent connus à travers des copies réalisées aux premiers siècles de notre ère comme les lions Médicis et Albani (**fig. 91**)⁶⁰⁷. Ils posent également une patte antérieure sur un globe, rappelant leur fonction protectrice. Le lion est encore régulièrement présent dans sa fonction de gardien au-devant des édifices religieux, parfois même à travers des remplois antiques⁶⁰⁸.

Le motif du lion protecteur se retrouve aussi sur le tympan du portail de la façade occidentale de la cathédrale de Jaca, qui est datée la fin du XI^e siècle (**fig. 92**)⁶⁰⁹. Il se trouve ici représenté selon deux modalités, dont une figure « féroce ». Les deux présentent la même posture, mais celui au sud du chrisme central (le fauve) montre de larges crocs. Il foule sous ses pattes un ours et un basilic, représentant tous les vices. Il est surmonté par une inscription accompagnant l'iconographie retranscrite et traduite par R. Favreau : « Il est le lion fort qui foule à ses pieds l'empire de la mort ». Le second lion, au nord, protège une figure humaine rampant entre ses pattes. Au-dessus de lui, on peut lire : « Le lion sait épargner celui qui est étendu à terre, et le Christ celui qui l'implore ». Il s'agit donc face à deux lions protecteurs présentant deux comportements distincts. L'un est protecteur des Hommes, se faisant figure analogique du Christ et prenant un rôle passif et défensif. Il correspond à celui que l'on observe sur les tympans charentais. Le second est un protecteur féroce, actif, qui attaque les vices, montrant ses crocs à celui qui regarde le portail.

Ce dernier type de lion protecteur-féroce correspond à l'identification que fait le rédacteur du *Liber Sancti Jacobi* des sculptures de lion au portail de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle⁶¹⁰. Au portail nord, il décrit d'abord : « Deux grands lions à l'air féroce se trouvent contre le mur à l'extérieur, le regard toujours fixe comme pour surveiller l'entrée, l'un à droite, l'autre à gauche. »⁶¹¹, puis au portail sud : « Quatre lions se trouvent à ce portail, un à droite et un à gauche de chaque entrée ; entre ces deux entrées, au-dessus de trumeau, il y a deux autres lions farouches adossés l'un à l'autre. »⁶¹². Il les caractérise explicitement comme des bêtes féroces, qui sont à craindre et qui, dans leur fonction apotropaïque de gardien, repousseraient ce qui doit rester en dehors de l'espace sacré. Caroline Roux relie ce rôle des lions des portails romans d'Auvergne à un passage explicite du *De Universo* de Raban Maur : « Les lions sont les gardiens de l'Église, c'est pourquoi on fit faire des bases du temple du Seigneur des lions et des bœufs d'airain. »⁶¹³

⁶⁰⁷ L'héritage antique de ces figures est déjà remarqué dans : Daras, 1965.

⁶⁰⁸ Chardonnet, 2020.

⁶⁰⁹ Favreau, 1996.

⁶¹⁰ Cf. partie I.1.1., p. 16-24.

⁶¹¹ Vielliard, [1938] rééd. 1984., p.99.

⁶¹² *Ibidem*, p.102.

⁶¹³ Roux, 2004, p. 244 ; Raban Maur, *De Universo*, VII, 1, *Patrologie Latine*, 111, col. 217 : « *Leones praepositi ecclesiae intelleguntur. Unde in templo domini leones cum bubus ex aere in basibus templi fieri praecipuntur.* ».

M. Angheben propose aussi de considérer les motifs de lions « isolés » (en dehors de la narration) comme des éléments protecteurs de l'espace sacré et à fonction apotropaïque⁶¹⁴. Il envisage que cette symbolique puisse être transposée sur la majorité des lions sculptés à l'entrée des églises.

Les motifs que l'on observe en Angoumois prennent un parti opposé puisqu'ils s'éloignent de l'iconographie du lion féroce et qu'aucune action violente n'est représentée. Ici, les lions ne protègent pas en combattant, mais en couvrant la tête des hommes de leur large patte. Le motif associant la posture du lion protecteur à la petite figure humaine exploite d'abord la symbolique christique de l'animal, afin de construire une sémantique du lion comme gardien paisible des Hommes.

La parure du lion

Dans le corpus, il existe un dernier cas d'attribut ajouté aux images des lions. Il est parfois associé à un ruban perlé qui s'enroule autour de son encolure ou/et de son corps. On le rencontre une première fois à la cathédrale d'Angoulême⁶¹⁵, sur la partie centrale de la voussure de l'arcade sud portail central. Le lion qui fait face présente un fin ruban perlé autour de son cou, disposé à la manière d'un collier (**fig. 76**). De l'autre côté de la façade, au nord du portail central, sur la bague sculptée de la colonne engagée, deux lions sont adossés qui portent des cercles de perles autour de leurs poitrines et de leurs croupes (**fig. 84**). Ces figures montrent aussi tous les caractéristiques des « bons » lions. Un chapiteau d'arcade au second niveau de la façade de l'église de Gensac-la-Pallue⁶¹⁶ présente un lion similaire avec un ruban perlé autour de sa poitrine et de son cou (**fig. 93**). On en trouve également un dans les ébrasements du portail de l'église de Cognac au milieu du XII^e siècle⁶¹⁷ (**fig. 94**).

Sur la façade occidentale de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe⁶¹⁸, le chapiteau au nord de l'arcade sud est sculpté d'un motif de lion bicorporé (**fig. 95**). Le lion à la gueule anguleuse et au large sourire est singularisé par l'ornementation géométrisante qui figure son pelage et sa crinière et un ruban de perles enroulé sur la partie centrale de son corps. Sa queue est terminée par un profil de palmette. Seule la partie occidentale de la figure présente les détails de la crinière et du ruban. La partie sud du chapiteau est laissée lisse à l'exception de la palmette qui est détaillée. Le motif est très proche de celui qui se trouve sur un chapiteau de baie à l'extérieur du chevet de l'église de Blanzac⁶¹⁹, qui porte une représentation de lion bicorporé, au corps souple, à la tête anguleuse aplatie montrant un large sourire (**fig. 96**). Elle est associée à un long ruban perlé qui entoure la partie centrale de son corps et de son encolure.

La mise en œuvre de ces rubans perlés est semblable à ceux que l'on observe sur les grandes figures ecclésiastiques et est ici à considérer comme des ornements liturgiques, au sens de la parure. C'est ce que signifie « l'action d'orner » telle qu'on la rencontre dans le *Diversarum artium schedula* de Théophile (v. 1070-1125). Il y caractérise l'ajout des motifs à ces objets – animaliers ou végétalisés –, des éléments à ces motifs – comme des perles aux

⁶¹⁴ Angheben, 2003, p. 81-82.

⁶¹⁵ Datée entre 1110 et 1140. Cf. Volume III, notice III.1., p. 8-13.

⁶¹⁶ Camus, 2011. Datée du second quart du XII^e siècle.

⁶¹⁷ Gensbeitel, 1998.

⁶¹⁸ Cf. Volume III, notice III.8., p. 295-299.

⁶¹⁹ Cf. Volume III, notice III.2., p. 80.

vêtements des figures – ou des matériaux précieux sur l'objet – de l'émail, des pierreries, de l'or⁶²⁰. Le sens est similaire dans le livre I de l'évêque Durant de Mende⁶²¹: « Vêtements pontificaux, sacerdotaux pour ses prêtres et ses lévites, et encore d'autres ornements et des linges ». L'ornement fait référence aux vêtements et aux objets qui marquent et distinguent un statut et une fonction chez un membre du clergé, et tout particulièrement le pape.

Le ruban de perles des lions, à l'instar du rang de perles sur les tenues d'évêques ou de figures saintes, doit être envisagé comme une parure de l'animal ornemental qui assure son aspect positif et amplifie ses qualités. Il contribue aussi à le rapprocher de son côté « terrestre » et « humain » en lui accordant des attributs qui appartiennent du domaine de la représentation sociale des Hommes. C'est un procédé d'anthropomorphisation qui l'éloigne encore de son pendant et opposé, la « bête féroce ».

Les oiseaux ornementaux

Les oiseaux représentés dans l'ornementation des façades n'ont pas encore été évoqués, tellement la prépondérance du lion est marquante. Comme pour sa sémantisation, l'oiseau dans son usage ornemental présente moins de complexité que celle du lion. Il est représenté sous une forme commune et générique, qui ne correspond à aucune typologie singulière du monde aviaire. L'oiseau ornemental porte des plumes schématisées en écailles sur le cou et les pattes et de longues plumes striées le long des ailes et de la queue. Il est aussi sur les tympanes de la cathédrale⁶²² (**fig. 77 et 78**), du transept de Saint-Amant-de-Boixe⁶²³ (**fig. 74 et 75**) ou encore le portail des églises de Lichères⁶²⁴ (**fig. 79**) et Ruffec contemporaine du transept de l'abbatiale Saint-Amant⁶²⁵ (**fig. 83**). Il se différencie aisément des oiseaux remarquables dans le bestiaire, comme l'aigle qui se présente de face avec ses ailes déployées et la gorge gonflée (**fig. 97**). De même, la chouette aux yeux cerclés, et au corps trapu ne peut être confondue avec la forme aviaire employée dans la part ornementale du décor (**fig. 98**). Ces deux figures sont présentes sur le portail et dans la nef de l'église Saint-Colombe⁶²⁶. Le type de ces oiseaux ornementaux est déjà connu dans les manuscrits limousins de style aquitain dans la seconde moitié du XI^e siècle, comme les tropaires de Saint-Martial⁶²⁷ (**fig. 99**). Ils présentent la même tête fine avec un bec court. Le cou est régulièrement écaillé et un tracé longiligne détaille les plumes des ailes. Le dessin des pattes est également très proche. Les deux sont associés à des paysages végétalisés. Ces figures aviaires sont très proches de celles des manuscrits du second quart du XII^e siècle, comme le manuscrit Limousin de la bibliothèque Mazarine⁶²⁸.

Les oiseaux tels qu'on les observe dans l'ornementation peuvent se retrouver de manière isolée, habitant des rinceaux comme c'est le cas sur la façade du bras nord du transept de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe⁶²⁹ ou sur la voussure du tympan de la façade de l'église de

⁶²⁰ Cf. Annexe 1, *Diversarum artium schedula*, Tableau 2, p. 9-10.

⁶²¹ Cf. Annexe 1, *Rationale*, tableau 1, p. 12-15.

⁶²² Cf. Volume III, notice III.1., p. 8-13

⁶²³ Cf. Volume III, notice III.8., p. 282-289.

⁶²⁴ Cf. Volume III, notice III.6., p. 211-214.

⁶²⁵ Camus, 2009, 479-482.

⁶²⁶ Daras, 1956 ; Ternet, 2006, p. 611-613. Datée de la première moitié du XII^e siècle.

⁶²⁷ Gaborit-Chopin, 1969b.

⁶²⁸ Zaluska, 1977.

⁶²⁹ Cf. Volume III, notice III.8., p. 282-289.

Lichères⁶³⁰. Ils apparaissent aussi dans des associations de figures, avec le motif des oiseaux adossés et recourbés, similaire à celui des lions. De même, les oiseaux ornementaux apparaissent régulièrement avec une patte antérieure relevée sur le devant du chapiteau, posée sur des palmettes épanouies. On envisage ce motif comme une forme de figure protectrice, à l'instar de celle des lions.

Une forme plus singulière apparaît à plusieurs reprises : des oiseaux tenant leurs cous enroulés autour de congénères plus petits. Ils s'observent sur les façades de la cathédrale d'Angoulême, du bras nord du transept de l'église Saint-Amant et à l'extrémité sud de la façade de l'église Saint-Léger de Cognac⁶³¹ (**fig. 100**). Un chapiteau à l'intérieur de la nef de l'abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe et contemporain du bras nord du transept, montre ce même motif. La signification de ce geste peut être entendue comme une volonté de protection de la part de celui qui enroule son cou, lorsqu'il est plus grand ou positionné plus haut que l'oiseau qui est pris dans cette contorsion. La position supérieure du premier protagoniste est à entendre en termes symboliques autant que formels dans cette composition, tout en considérant que son geste n'applique pas d'oppression sur le second animal⁶³². L'action pourrait être assimilée à celle de la préhension de la main ou du poignet entre deux humains. Selon François Garnier, elle implique une recherche de possession de l'autre, mais qui peut s'entendre comme un rapport de protection si celui qui en est à l'origine présente des attributs valorisants et ne fait pas démonstration de violence⁶³³.

Un second motif récurrent est composé de deux oiseaux plongeant leurs becs dans un calice au centre de la composition. Il est notamment sculpté au centre de la voussure du portail de la cathédrale (**fig. 101**) et sur des chapiteaux de colonnettes autour du chevet de l'église Sainte-Eulalie de Champniers⁶³⁴ (**fig. 102**). Dans les deux bâtiments, le motif est installé dans des espaces de haute valeur liturgique, ce qui convient à l'usage d'un motif associant la figure analogue du divin à un objet de la pratique eucharistique. La composition renvoie au motif connu depuis le début du christianisme, associant des oiseaux à un canthare (**fig. 103**).

À l'inverse des figures de lions dans les décors ornementaux, on ne trouve que de rares cas d'hybridation d'oiseaux avec des rinceaux (**fig. 104**). Sur la bague sculptée de la colonne, les oiseaux sont représentés avec les mêmes attributs que sur les voussures. Ils sont végétalisés depuis la queue et lèvent une patte antérieure devant eux. Au nord du premier niveau de la façade du bras du transept de Saint-Amant, deux oiseaux sont aussi adossés et recourbés, dont les queues sont hybridées. Les rinceaux forment un nœud régulier et symétrique qui se termine par des palmettes épanouies. Leur posture et leur végétalisation leur confèrent une valeur sensiblement plus élevée. L'association aux végétaux idéalisés leur procure un caractère paradisiaque⁶³⁵. Ici, ils ne sont plus seulement des êtres célestes et la plus proche représentation terrestre de la figure divine, mais les oiseaux de la Création, ceux de l'Éden. Les deux représentations sont installées aux extrémités nord des deux façades et peuvent avoir vocation

⁶³⁰ Cf. Volume III, notice III.6., p. 211-214.

⁶³¹ Gensbeitel, 1998. Datée du milieu du XII^e siècle.

⁶³² Garnier, 1982a, p. 84 ; Méhu, 2015, p. 277-278.

⁶³³ Garnier, 1982a, p. : 198-208.

⁶³⁴ Cf. Volume III, notice III.4., p. 144.

⁶³⁵ Bonne, Baschet, Dittmar, 2012, chapitre II.

à survaloriser cette partie du bâtiment, associée à une fonction prophylactique. À Saint-Amant-de-Boixe, on se situe aussi du côté du cimetière.

Les contacts et l'hybridation entre les lions et les oiseaux

Bien qu'on les interprète séparément, les oiseaux et les lions ornementaux apparaissent souvent ensemble sur les supports. Ils sont en contact les uns avec les autres, de manière à insister sur leur relation spirituelle et symbolique. Disposés sur la longueur d'une voussure, ils sont généralement en contact par l'intermédiaire de la patte postérieure de l'un venant se poser sur la gueule de la figure qui le précède. Sur un chapiteau, les deux animaux ont plutôt tendance à se superposer, l'oiseau se posant sur le dos du lion, comme c'est le cas au portail de l'église Saint-Pierre de Châteauneuf-sur-Charente⁶³⁶ ou encore à l'église Saint-Léger de Cognac⁶³⁷ (**fig. 105**). Ce système de contact met en évidence leur interdépendance et leur complémentarité sémantique pour synthétiser l'objet complet du divin dans la chrétienté. La superposition symbolise aussi la supériorité de corps et d'esprit de l'oiseau⁶³⁸.

Un second système d'association des deux figures passe encore une fois par les cous des figures animales. Des exemples sont sculptés sur la façade occidentale du bras nord du transept de l'église abbatiale Saint-Amant⁶³⁹, ainsi qu'au portail de l'église Saint-Jacques d'Aubeterre-sur-Dronne dans la deuxième partie du siècle⁶⁴⁰ (**fig. 106**). Les encolures des oiseaux passent dans les gueules des lions disposant de tous les attributs positifs. Le geste, tel qu'il est mis en scène sur les façades et à l'intérieur des bâtiments, ne semble engager aucune violence. Le motif apparaît marquer le lien entre les deux figures, comme dans les associations d'oiseaux qui enroulent leurs cous. En l'absence de main, on peut envisager que la préhension par la gueule fonctionne de la même manière qu'avec les humains, lorsque la figure ne montre aucune animosité⁶⁴¹. Le geste d'entraide et de protection mutuelles qu'on observe entre ces deux figures – l'oiseau supporté par le lion et le lion tenant l'oiseau dans sa gueule – formule une nouvelle démonstration de la complémentarité des deux parts de la divinité, céleste et terrestre. Les oiseaux inclinent régulièrement le cou et la tête, ce qui indique une posture de soumission⁶⁴². Dans ce groupe où l'oiseau est supérieur, il resterait donc soumis à ce qui se trouve au-dessus de lui dans le cadre monumental de l'église, soit la divinité dans les cieux.

Un dernier motif associe le lion et l'oiseau, avec des oiseaux recourbés vers les oreilles des lions (**fig. 107**). La disposition du motif est presque identique entre celui de l'église du prieuré de Ronsenac⁶⁴³ et celui du portail de l'église Saint-Léger de Cognac⁶⁴⁴. Il s'agit du motif du prêche divin où les lions sont à l'écoute de la parole divine supérieure. Ce motif est régulièrement représenté sur des chapiteaux avec un système de superposition des deux animaux, qui insiste sur la sagesse de l'oiseau par rapport au lion, symbolisant la nature humaine. Les motifs de prêche sont très présents sur les façades et dans les espaces de la nef et

⁶³⁶ Cf. Volume III, notice III.5., p. 209-249.

⁶³⁷ Gensbeitel, 1998. Datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

⁶³⁸ Garnier, 1982a, p. 84 ; Méhu, 2015, p. 277-278.

⁶³⁹ Cf. Volume III, notice III.8., p. 282-289.

⁶⁴⁰ Gillet, 2014, p. 49.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 198-208.

⁶⁴² Garnier, 1982a, p. 141.

⁶⁴³ Gensbeitel, 2013. Réalisée durant le second quart du XII^e siècle.

⁶⁴⁴ Gensbeitel, 1998. Datée du milieu du XII^e siècle.

de la croisée, dirigés vers les laïcs. La représentation fait avant tout référence à la fonction du bâtiment, à l'importance de l'écoute attentive des textes bibliques pour l'élévation de l'âme. Ce motif se trouve aussi sur la façade de l'église prieurale de Ronsenac, avec une figure humaine entre deux oiseaux (**fig. 108**).

De nombreux cas de figures hybridées entre le lion et l'oiseau ont été relevés dans les sculptures de notre corpus. Le cas du lion ailé a déjà été évoqué dans le cadre des figures de lion protecteur. À la cathédrale d'Angoulême⁶⁴⁵, un lion ailé présente une queue végétalisée et les mêmes caractéristiques iconographiques que le lion de la clé de la voussure au sud de la façade (**fig. 109**). Il apparaît donc entièrement positif. De manière générale, les ailes sont un bienfait qui apporte à l'animal qui en hérite toute la vertu des êtres célestes⁶⁴⁶.

Le griffon est un cas particulier, puisqu'il s'agit de l'association d'un aigle et d'un lion. Un exemplaire est sculpté sur un pilastre au nord de la porte du transept, qui permet l'accès à la partie datée du second quart du XII^e siècle de l'abbatiale Saint-Amant⁶⁴⁷. Il s'agit d'un griffon passant, la tête recourbée vers l'arrière et la queue végétalisée (**fig. 110**). À la manière des lions identifiés comme « protecteur », il lève sa patte antérieure intérieure en direction de la porte. Sa position, sa posture et son environnement lui confèrent aisément le statut traditionnel de gardien⁶⁴⁸. À l'intérieur du chevet de l'église de Champniers⁶⁴⁹, deux chapiteaux portent les représentations de griffons, les becs plongés dans la coupe d'un calice positionné au centre de l'image (**fig. 111**). Leur valeur est donc *a minima* égale à celle des figures d'oiseaux, habilitées à entrer en contact avec le sang du sacrifice issu du miracle eucharistique. On fait ici le même constat que Jean-Claude Bonne, Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar concernant l'absence d'interaction des griffons avec les autres figures animales ou humaines⁶⁵⁰. On peut envisager que la particularité sémantique de cette figure et son héritage antique puissent la rendre impropre à interférer avec des figures pleinement issues du bestiaire chrétien.

L'usage de motifs de lions et d'oiseaux dans la part ornementale des décors relève de codes et de normes formels qui aident à assurer leur statut dans l'œuvre. Les attributs et les postures qui leur sont conférés, comme leurs modes de représentation dans le cadre du support, les distinguent des motifs animaliers historiés et affirment leur valeur symbolique.

La définition et la caractérisation de leurs formes renforcent la compréhension de leur signification et de leur sémantisation. Elle permet d'accentuer leurs fonctions complémentaires par rapport aux images encadrées – comme présenté dans la partie précédente –, mais propose aussi de leur attribuer un sens autonome de celles-ci. Ces motifs sémantisés sont porteurs de valeurs et de sens qui leur sont propres, mais que l'on comprend au regard des décors environnants et en prenant en compte leur espace et leur contexte de représentation.

⁶⁴⁵ Cf. Volume III, notice III.1., p. 12.

⁶⁴⁶ Voisenet, 2000, p. 43. En prenant principalement appui sur : Raban Maur, *De Rerum Naturalia*, CXI, 215 C.

⁶⁴⁷ Cf. Volume III, notice III.8., p. 282-289.

⁶⁴⁸ Voisenet, 2000, p. 25 et 67.

⁶⁴⁹ Cf. Volume III, notice III.4., p. 144.

⁶⁵⁰ Bonne, Baschet, Dittmar, 2012, p.35.

Dans la partie suivante, on s'intéressera aux motifs végétalisés qui accompagnent régulièrement les représentations de figures bibliques à l'instar des figures animales présentées ici, et à la lumière desquelles on peut les étudier.

III.1.1.1.3. L'ornement végétal comme reflet de l'animation intérieure

Dans notre corpus, la présence et la densité des décors végétalisés ont déjà été largement relevées. Dans la première partie, quelques textes et interprétations explicitant l'appréciation de la nature au XII^e siècle ont déjà été présentés⁶⁵¹. L'analyse de la forme des ornements représentés sur les façades et de leur agencement avec les images permet de questionner leurs rôles et fonctions dans ce contexte.

Dans les parties hautes des grandes façades à arcatures du corpus, on remarque une végétation à la fois structurée et structurante. La majeure partie des ornements végétalisés sont composés de motifs à doubles palmettes disposées en séries. Ce type de motif permet de mettre en valeur chaque arcade, avec une sculpture qui la délimite et l'individualise⁶⁵². Sur les façades de la cathédrale, du bras du transept de Saint-Amant et de Ruffec, les végétaux interviennent au-dessus des grandes figures bibliques, ecclésiastiques et allégoriques qui y sont représentées.

Sur les registres médians de la cathédrale d'Angoulême⁶⁵³, les personnages représentés en pied sont identifiés comme le collège apostolique accompagné de la Vierge. Ils sont tous encadrés par un paysage paradisiaque constitué de deux chapiteaux et d'une voussure à doubles palmettes (**fig. 112**). Une représentation similaire est en place sur le niveau supérieur de la façade de l'église contemporaine de Ruffec⁶⁵⁴ (**fig. 113**). Les séries de palmettes distinctes les unes des autres forment des motifs structurés, composés d'éléments clairement délimités et ordonnés sur le support. La forme et la lisibilité de ces agencements les rendent irréels, ou bien relever d'un idéal qu'on souhaiterait atteindre, mais qu'il semble difficile de reproduire dans le monde terrestre. Selon les textes repris par Glacken⁶⁵⁵, Mouthon⁶⁵⁶ et Marchesin⁶⁵⁷, ces images de végétaux parfaits dans leurs formes et leur nature nous permettent de les envisager comme des images du Paradis et de sa nature idéale⁶⁵⁸. La représentation de ces végétaux contribue donc à exclure l'édifice de la réalité du monde laïc et à l'idéaliser pour en faire une exception dans le paysage. Du point de vue spirituel, ces motifs de palmettes reflètent aussi la conception d'un esprit bien construit et suffisamment élevé, soit ce qu'on cherche à obtenir à force du travail de l'esprit. Elles représentent donc l'achèvement, l'idéal de l'âme chrétienne, et se réfèrent par extension à la fonction du bâtiment où l'on vient se construire.

Sur la façade du transept de l'église Saint-Amant⁶⁵⁹, le même principe de mise en valeur des figures ecclésiastiques et bibliques est appliqué. Des chapiteaux à doubles palmettes

⁶⁵¹ Cf. Partie I.2.1.2.1., p. 33-38.

⁶⁵² Le principe de formation d'unité par le biais de l'ornementation sera repris dans la partie III.2.1., p. 136-152.

⁶⁵³ Cf. Volume III, notice III.1., p. 13-15.

⁶⁵⁴ Camus, 2009, 479-482.

⁶⁵⁵ Glacken 2000 et 2002.

⁶⁵⁶ Mouthon, 2017.

⁶⁵⁷ Marchesin, 2017.

⁶⁵⁸ Cf. Partie I.2.1.2.1., p. 31-33.

⁶⁵⁹ Cf. Volume III, notice III.8., p. 289-290.

épanouies viennent les encadrer et ils sont surmontés par des lignes d'archivoltes présentant des motifs similaires (**fig. 114**).

Sur les travées latérales de la cathédrale d'Angoulême, une autre fonction de la voussure et de l'encadrement végétalisés se fait remarquer. Ici, elles sont associées à des figures démoniaques et des allégories du mauvais aristocrate (**fig. 115**). L'éloignement de ces représentations par rapport au centre de la façade et son cortège lié à la théophanie les distingue dans l'ensemble de la façade. On comprend ici que l'action des végétaux prend un rôle apotropaïque. La ceinture végétale vient les renfermer et endiguer leurs caractères négatifs sans qu'il ne puisse affecter les personnalités représentées sur le reste de la façade.

Au premier registre des façades, quelques tympans sont entourés d'une voussure uniquement végétalisée. C'est le cas sur la façade de la cathédrale d'Angoulême, où les tympans présentent des trios de figures apostoliques. Seule la voussure du portail méridional est entièrement végétalisée (**fig. 116**)⁶⁶⁰. Elle porte un motif très dense de file de bouquets liés par des rinceaux. La finesse du dessin et la densité du motif viennent largement valoriser les figures auxquelles il est associé. Il les couronne et représente la justesse de leur esprit. La voussure du portail septentrional de la façade de l'église de Ruffec est également végétalisée. Il se compose de grosses palmettes recroquevillées qui saturent l'espace, de manière à ce qu'on ne puisse voir les rinceaux qui auraient pu les lier (**fig. 117**). Elle encadre une scène identifiée comme une représentation de la parabole de Lazare et du mauvais riche⁶⁶¹. Le motif végétalisé évoque ici la notion d'abondance qui est réservée aux personnalités faisant preuve du bon comportement. Il vient ainsi développer et refléter l'âme juste de Lazare.

Toutes les voussures des tympans de la cathédrale d'Angoulême portent des sculptures sur l'intrados⁶⁶². Tous les motifs représentent des files de rinceaux à palmettes enroulées, dans des compositions très denses, parfois dédoublées (**fig. 116, 118 et 1169**). L'intrados de la voussure végétalisée du portail de la cathédrale présente également un motif de rinceaux entrelacés à palmettes, formant des creux qui abritent des fleurs étoilées. Sur la voussure originale conservée au nord de la façade de l'église de Ruffec, un motif de rinceaux enroulés à palmettes est également sculpté sur l'intrados (**fig. 117**). Sur la façade du second quart du XII^e siècle du transept de l'église Saint-Amant⁶⁶³, seul le tympan de la partie septentrionale présente un décor sur l'intrados, reproduisant un motif similaire de double rinceau à palmettes enroulées (**fig. 120**). On remarque donc que, si les parties externes des voussures développent d'autres motifs (notamment des associations de paysages végétalisés et de figures animales), la partie interne du support est réservée aux motifs végétalisés. Ils sont au plus proche des figures encadrées.

Dans les exemples précédemment cités, les ensembles de voussures et d'archivoltes présentent deux types de motifs végétalisés avec des formes et des sémantisations différenciées. Les voussures présentent des motifs denses, saturés, où les rinceaux s'entremêlent lorsque l'on peut encore les apercevoir. Il exprime donc l'abondance divine, la nature parfaite et prolifique. Les lignes d'archivoltes montrent quant à elles des motifs beaucoup plus structurés avec des

⁶⁶⁰ Cf. Volume III, notice III.1., p. 9-10.

⁶⁶¹ Camus, 2009, 479-482.

⁶⁶² Cf. Volume III, notice III.1., p. 8-13.

⁶⁶³ Cf. Volume III, notice III.8., p. 282-289.

associations de doubles palmettes, représentant la nature idéale et ordonnée, connue dans l'Éden et qu'on recherche de nouveau, autant dans la production matérielle que dans l'élévation de l'esprit.

Les motifs végétalisés des voussures se positionnent au plus près des tympan, jusque dans l'intrados, et offrent un paysage paradisiaque aux figures apostoliques, ecclésiastiques et bibliques des tympan. Les lignes d'archivoltes ont ici une fonction structurante, en renfermant l'ensemble du discours des arcatures sous leurs décors de doubles palmettes. À travers leurs formes bien ordonnées, délimitées et maîtrisées, on les envisage aussi comme un reflet de la haute valeur spirituelle des protagonistes de l'ensemble.

On voit donc qu'il y a ici une première complémentarité sémantique entre les motifs des voussures et des archivoltes, qui viennent s'associer à la valeur de ses protagonistes et parfaire le discours des tympan. Le doublement de l'ornement entre les deux supports renforce le statut des images des tympan en tant qu'éléments majeurs des façades, par augmentation visuelle et sémantique.

Seul le tympan central de la façade du transept de l'église abbatiale Saint-Amant fonctionne différemment (**fig. 121**). Ici, il n'y a pas de décor sur l'intrados de la voussure et la ligne d'archivolte montre un motif de rinceaux enroulés associé à de petites grappes rappelant le sacrifice. La recherche iconographique travaille ici à exacerber la symbolique de la profusion idéale liée à la rédemption et en la développant vers le haut, soit vers les cieux, plutôt que de clore l'ensemble. L'extension vers le ciel complète l'ensemble iconographique développé dans cette arcade, où saint Pierre lève la clé du Paradis en direction des oiseaux célestes de la voussure.

L'ornementation végétale des façades présente donc de multiples fonctions et vertus. Elle valorise le monument et exprime à la fois l'origine et l'objectif spirituel de la chrétienté. L'association de motifs végétalisés avec les figures vient couronner leur sainteté et exprimer leur idéal. Autour des tympan, l'articulation des principes d'abondance et de maîtrise des végétaux permet de parfaire les images qu'ils supportent. Il s'agit donc d'un complément de la fonction des façades et du discours de leurs images par extension sémantique et réflexion de leur contenu symbolique.

Les ornements animaliers et végétaux sont exploités dans un rapport de complémentarité avec l'image. Ils prennent le rôle de pendant analogique, se faisant l'écho de l'image à travers une autre forme de représentation. Les ornements sont aussi le prolongement de l'image historiée, dessinant un cadre qui exacerbe son sens premier. Ils contribuent également à valoriser les images auxquelles ils sont associés, en les enveloppant dans un cadre paradisiaque et symbolique, qui peut aussi porter une vertu apotropaïque.

La mise en œuvre de ce type d'ornements associés aux images à la période romane concorde à la fois avec une période du développement de l'image comme objet majeur des façades au XII^e siècle, mais aussi à l'essor d'une nouvelle considération de la nature et de l'allégorie. Ce mode d'association et les formes décrites, à la fois dans leurs aspects formels et sémantiques, sont finalement caractéristiques de la période.

III.1.1.2. Le renfort de l'image

Dans le corpus des monuments angoumoisins, les éléments d'ornementation montrent régulièrement des changements dans les motifs choisis. Il s'agit de simples ajouts dans le décor, de transition d'un premier vers un second type de motif ou d'une rupture complète. À travers l'analyse des exemples de décors végétalisés et géométriques, on cherche à comprendre comment ces modifications sont liées aux images et leurs manières de fonctionner ensemble.

III.1.1.2.1. *Le végétal comme auxiliaire de lecture*

Nous avons pu voir que les ornements végétalisés étaient nombreux sur les façades et qu'ils se présentaient sous deux formes distinctes qui impliquent une sémantique particulière pour chacun d'eux. Leur disposition n'est pas toujours linéaire dans les décors et montre des changements réguliers. Il nous faut regarder ces agencements afin de comprendre leurs relations avec les images accompagnées.

Sur la façade du bras nord du transept de l'abbatiale Saint-Amant⁶⁶⁴, le décor végétal des archivolttes qui surmonte les portails de la façade du transept accompagne le discours général. On remarque une gradation globale dans le discours porté par l'œuvre sculptée, qui tend à densifier et amplifier le contenu spirituel et divin en avançant vers la porte. Dans ce sens, les trios de figures saintes et apostoliques représentés sur les tympans des arcades septentrionales et centrales de la façade sont synthétisés dans l'image composée de l'Agneau divin et des évangélistes en gloire sur la voussure principale du portail. De même, les motifs de lions surmontant le tympan au nord et ceux d'oiseaux sur la partie médiane sont associés sur la seconde voussure au-dessus de la porte. Dans la continuité de ce système et de manière à renforcer cette idée de rencontre entre le « monde terrestre » et le « monde céleste » respectivement matérialisés dans les décors des arcades nord et centrale, les motifs végétalisés de leurs deux lignes d'archivoltes sont juxtaposés sur celle du portail. Ainsi, on retrouve sur toute la moitié nord le motif de doubles palmettes affrontées qu'on connaît au-dessus du tympan septentrional, tandis que sur la moitié sud du support c'est le rinceau à palmettes et grappes qui est représenté selon les mêmes modalités que sur l'arcade centrale de la façade (**fig. 122**).

Le premier niveau de cette façade de l'abbatiale est un véritable modèle pour comprendre l'importance de l'ornementation dans la bonne transmission du discours des images. La sculpture végétale et animale qui les accompagne vient d'abord appuyer et amplifier leur sémantisation, nous permettant de mieux comprendre leurs intentions, alors que l'agencement des motifs végétalisés des lignes d'archivoltes permet de mieux lire les jeux d'associations entre ces différents messages. Ce sont les choix et les dispositions des ornements qui permettent d'appréhender la complexité et l'intégralité du contenu sémantique dispersé et associé sur la façade.

Le système d'emploi des deux motifs répartis équitablement sur le même support se retrouve aussi au portail contemporain de l'église de Châteauneuf-sur-Charente⁶⁶⁵ (**fig. 123**).

⁶⁶⁴ Cf. Volume III, notice III.8., 282-289.

⁶⁶⁵ Cf. Volume III, notice III.5., p. 163-166.

Sur la seconde voussure surmontant la porte, un motif est divisé en deux. Sur la partie centrale, deux figures humaines se tournent le dos dans un paysage de rinceaux : celui au sud est agenouillé, tenant un arc avec une flèche encochée dirigée vers le lion souriant qui lui fait face. De l'autre côté, un homme présentant les mêmes attributs flotte dans les rinceaux qui semblent l'emporter, dirigé vers un lion à l'air féroce. Les deux histoires se déroulent en parallèle le long des parties nord et sud du support.

La lisibilité de la partition de cette image est guidée par la ligne de cache-joint qui se situe juste en dessous. Elle est divisée en deux depuis la partie supérieure, la rupture s'opérant juste sous le dos tourné de l'homme à l'arc. Au nord, il s'agit d'une file de palmettes circonscrites qui s'enroulent régulièrement les unes à la suite des autres, tandis que le motif au sud dessine deux rinceaux qui s'entrecroisent pour laisser les profils de palmettes s'affronter dans le creux formé entre deux rencontres des brins. L'emploi des deux motifs et leur disposition accentuent les enjeux du discours représenté au-dessus. On note également leur emploi sur les lignes archivoltées des portails latéraux de la façade, comme c'est également le cas à Saint-Amant-de-Boixe. Le motif au nord de la ligne de cache-joint reprend celui de l'arcade au sud de la façade, et inversement.

À l'église abbatiale Saint-Amant, on relève une autre forme de rupture ornementale. Sur le mur gouttereau nord de la sixième travée de la nef, le décor prolonge sans discontinuité celui de la face occidentale du bras du transept (**fig. 124**). Ils ont été construits durant la même période, le second quart du XII^e siècle⁶⁶⁶. Le motif qui surmonte la frise est modifié sur le quart ouest de la composition. Un dessin d'entrelacs formant une double file de croissants adossés prend la place des végétaux. Le point de jonction est abîmé et la transition entre les deux n'est plus visible, mais le ruban de l'entrelacs et le rinceau des palmettes sont formés exactement de la même manière, avec trois brins, et laissent donc envisager une mutation de l'un vers l'autre plus qu'une rupture nette. Le changement de motif intervient au moment décisif dans l'image qu'ils surmontent. Le cerf se retrouve encerclé par les chiens et la chasse est remportée par les hommes. La position du support à décor d'entrelacs souligne le point de rupture de l'histoire et participe ainsi à sa lecture. Néanmoins, à Angoulême, la même sculpture est surmontée par un motif continu d'un bout à l'autre de la frise. L'emplacement des scènes diffère sur les deux bâtiments : plus exposé sur la façade de la cathédrale d'Angoulême que sur le mur gouttereau de la nef de Saint-Amant-de-Boixe. Dans le contexte de l'abbatiale, le décor historié est plus confidentiel et peut bénéficier d'une division des moments de l'histoire au moyen des motifs adjacents, alors que cela n'est pas nécessaire sur la façade de la cathédrale.

Sur la façade de l'église Saint-Léger de Cognac⁶⁶⁷, des variations sont observées dans le motif ornant les tailloirs continus entre les chapiteaux (**fig. 125**). La majorité des parties chanfreinées des tailloirs encore conservés présentent le même motif de rinceaux à palmettes enroulées. Seule la portion surmontant la frise de rinceaux et doubles palmettes enroulées de l'arcade sud diffère, avec un motif de fines palmettes jaillissantes et affrontées deux par deux.

⁶⁶⁶ Cf. Volume III, notice III.8, p. 282-289 et notice III.5. p. 163-166.

⁶⁶⁷ Gensbeitel, 1998. Datée du milieu du XII^e siècle.

Dans cet ensemble, des grappes apparaissent régulièrement. Elles sont aujourd'hui au nombre de quinze, mais l'état de dégradation avancé des sculptures de la façade a pu en faire disparaître quelques-unes, notamment dans la partie nord, presque entièrement effacée par l'érosion. Les grappes apparaissent au-dessus des chapiteaux présentant des motifs associant des figures de lions et d'oiseaux dans les ébrasements du portail. Ce constat peut aussi être fait avec le chapiteau au nord de l'arcade sud de la façade. À l'extrémité sud, le chapiteau de la colonne engagée présente un motif d'oiseaux aux cous enroulés, sans association avec des lions.

En considérant d'abord les quatre chapiteaux des ébrasements du portail, on comprend que la mise en œuvre d'un même ornement sur les tailloirs permet de les associer, dans cet ensemble. Ils présentent des associations similaires de lions et d'oiseaux superposés, portant les valeurs des figures divines terrestres et célestes et mettant en avant leur lien nécessaire et indéfectible (**fig. 126**). Chaque chapiteau montre une variation qui invite à suivre le parcours tissé entre eux. La densification graduelle du nombre de figures et de leur propre ornementation semble indiquer un cheminement qui irait du chapiteau le plus au nord vers celui le plus au sud. Sur le premier support, les figures de lions souriants sont à l'écoute d'un petit nombre d'oiseaux perchés sur leurs dos. Le second chapiteau (toujours dans l'ébrasement nord, en avançant vers la porte) augmente le nombre de figures et l'ornementation de brins perlés est également croissante autour de celles-ci. Sur le troisième chapiteau (dans l'ébrasement sud, au plus près de la porte), le nombre de figures est constant, mais le lion montre une ornementation « intégrée » à son corps avec des rubans perlés sur son pelage. Le cheminement spirituel semble avancer de manière positive. Sur le dernier support, une petite figure humaine, sous des airs de chérubins, apparaît dans la composition entre le lion et l'oiseau, appuyée sur l'épaule du lion et enserrant les deux de ses petits bras. Ce dernier chapiteau est aussi celui surmonté par le plus grand nombre de grappes. Le chapiteau au nord de l'arcade méridionale peut facilement être associé à cet ensemble, puisqu'il présente la même composition de lions et d'oiseaux que le premier chapiteau de la séquence. En considérant la posture et le nombre des figures ainsi que la faible ornementation dans la scène, on le positionne chronologiquement soit comme étant légèrement antérieur, soit concomitant par rapport au premier de la série.

Au sud de la façade, le chapiteau aux oiseaux aux cous enroulés présente également une grappe sur son tailloir (**fig. 100**). Dans l'hypothèse où cette série représenterait un cheminement spirituel, dirigé vers l'ascension de l'âme, les figures aviaires représentent alors l'idéal à atteindre.

De part et d'autre de la porte, des grappes sont encore sculptées, mais elles ne sont pas directement associées à des compositions denses de lions et d'oiseaux. Sur le chapiteau septentrional, elles surmontent une représentation du Christ en mandorle tenu par anges et un lion à la queue hybridée avec des rinceaux épanouis dans la partie supérieure (**fig. 127**). Elles sont précédées au nord du support par une étroite superposition de lions et d'oiseaux, à associer avec la série des quatre chapiteaux. Cette partie du décor représente l'achèvement idéal du cheminement spirituel, la recherche initiale : la révélation divine. Au sud de la porte, le chapiteau est uniquement végétalisé (**fig. 128**). La composition comprend des rinceaux à palmettes grasses, épanouies dans toutes les parties du support. Elles symbolisent à la fois la nature paradisiaque abondante et ordonnée, comme l'esprit élevé, juste et maîtrisé qui est attendu pour accéder à la révélation divine. Les deux chapiteaux qui se font face sont donc complémentaires. Ils représentent à eux deux l'achèvement de la séquence, mais valorisent

également l'accès au bâtiment et donc au lieu qui va permettre d'atteindre cet idéal. En définitive, la série de chapiteaux à grappes prise dans son intégralité évoque donc la fonction du lieu, le parcours spirituel qui s'y joue pour le laïc, avec ses étapes et son aboutissement.

L'association des chapiteaux entre eux, leur agencement et leur établissement en séquences est possible grâce à l'intervention des ornements sur les tailloirs et dans les compositions. D'une part, la présence des grappes matérialise pour le spectateur le lien à faire entre ces sculptures, parmi l'ensemble des discours possibles sur ce niveau de portail. D'autre part, les rubans ornementaux couvrant les corps des lions permettent par un jeu sémiotique de spécifier le niveau spirituel des figures et donc d'en apprécier l'évolution.

À travers les quelques cas de grands portails angoumoisins présentés ici, on voit que le phénomène de rupture/continuité dans la mise en œuvre des motifs ornementaux joue un rôle décisif dans la lecture que l'on fait de l'image. Les variations dans le tracé du motif, leurs partitions ou l'ajout d'éléments signifiants comme les grappes viennent augmenter le contenu sémantique du complexe sculpté, mais participent aussi à le transmettre. La densité et la qualité des valeurs accordées aux formes végétalisées sont encore une fois complémentaires des scènes auxquelles ils sont associés, mais ici ils prennent également le rôle de vecteurs de l'information. La volonté d'agencer et de disposer ces formes végétales apparaît ici prendre en compte la lecture et le spectateur qui fait l'effort de méditer sur ces images. Les fonctions du décor ornemental sont donc multiples puisqu'elles travaillent à la fois de manière à activer et à développer le sens de l'image ainsi qu'à sa bonne perception et réception par le spectateur.

III.1.1.2.2. Le cas des motifs géométriques : outil de focalisation.

Les figures animales et les motifs végétaux sont les éléments d'ornementation les plus courants dans les décors des édifices romans. Un autre type d'ornementation est apprécié sur les façades de l'ancien diocèse d'Angoulême et ses alentours, mettant en avant des formes géométriques.

Les ornements géométrisants sont caractérisés par leur abondance. Ils développent des formes simples, qui sont multipliées sur un même support. La disposition des formes accentue les dimensions par effet de perspective et amplifie donc l'impression de monumentalité de la façade.

La façade occidentale l'église abbatiale Saint-Amant est un exemple d'ornementation à motifs géométriques qui date de la seconde partie de construction de l'édifice roman, soit de la deuxième moitié du XII^e siècle⁶⁶⁸ (**fig. 129**). La façade est animée par les voussures qui surmontent la porte, la baie et les arcatures aveugles. Chaque support porte un décor purement géométrique, avec un motif par claveau qui est répété en file sur l'ensemble des supports. Les différentes formes représentées sont des variations autour de l'association de dessins triangulaires : souvent doubles, adossées ou affrontés, alternés, modifiant les creux et les pleins, aux contours plus ou moins épais, et parfois arrondis. Comme l'a souligné Christian Davy à propos de sculptures du Grand Ouest, les formes géométriques ont pu être dynamisées par l'apport de couleurs qui aurait créé une impression de tridimensionnalité. Les files de formes

⁶⁶⁸ Cf. Volume III, notice III.8., p. 295-299.

triangulaires, parfois associées en losanges peuvent ainsi devenir des rubans plissés grâce à l'introduction d'ombrages et de lumière⁶⁶⁹. La voussure extérieure du portail central et celle de la baie aveugle au nord du second niveau de la travée centrale explorent un autre motif jouant sur les courbes en créant des séries de « S » ou d'accolades.

De nombreux chapiteaux ont été changés lors des restaurations du XIX^e siècle. Les éléments originaux montrent en grande majorité des lions, soufflant des rinceaux ou à la queue hybridée. La figure christique est donc ici particulièrement mise en valeur. Quelques motifs associent les images léonines à d'autres animaux symboliques, mettant en œuvre un discours identifiable.

Du côté du portail nord, les impostes surmontant les chapiteaux montrent une composition similaire. Au nord, un oiseau se tourne vers la tête d'un lion dessiné sur le grand côté du support (**fig. 130**). Au sud de l'arc, le même lion est représenté, mais un serpent est dirigé vers lui à la place de la figure aviaire. Les impostes sont surmontées de tailloirs au même motif entrelacé de doubles tresses, associées à un liseré de dents de scie dans la partie supérieure. L'association de la même figure léonine avec l'oiseau d'une part et avec le serpent enroulé d'autre part semble former une opposition des concepts entre ces deux dernières formes animales. L'oiseau est un animal symbolique aisément valorisé, tandis que le serpent, à l'inverse, est la figure animale qu'on accuse le plus facilement d'être le tentateur⁶⁷⁰. Le positionnement en vis-à-vis du décor des deux supports et la mise en œuvre du même motif original sur les tailloirs laissent penser qu'ils se répondent. Les formes similaires projetées sur ces deux supports nous engagent donc à les associer.

Quelques façades présentent la même organisation que celle de l'abbatiale Saint-Amant. Les formes géométrisantes sont majoritaires sur les voussures et sur une partie des tailloirs continus prolongés par des frises d'impostes, mais les images et les ornements végétalisés sont encore présents sur les tympans, les portions de frises et les chapiteaux.

À l'église Saint-Martial de Chalais⁶⁷¹ les images principales se situent dans les tympans latéraux (**fig. 131**). Il en est de même sur la façade de l'église de Montmoreau-Saint-Cybard⁶⁷², où les seules figures – des lions – se trouvent dans les tympans latéraux. La façade de l'église Saint-Jacques d'Aubeterre-sur-Dronne⁶⁷³ ne possède pas de tympan. Les seules images présentes se déploient sur les chapiteaux des ébrasements et sur le linteau de l'arcade nord. Ces trois édifices sont datés de la seconde moitié du XII^e siècle et comptent parmi les portails à ornementation géométrisante les plus remarquables. Ils sont situés au sud de la Charente actuelle, à l'intersection entre les diocèses médiévaux de Saintes, Périgueux et Angoulême. Ces trois sites montrent des complexes ornementaux très similaires, où les mêmes motifs sont employés, dans des dispositions analogues.

À l'église de Montmoreau-Saint-Cybard, les voussures du portail central présentent des ornements géométrisants associés à des formes végétales (**fig. 132**). L'ensemble de la façade a été largement repris par Paul Abadie après son classement au titre des Monuments Historiques

⁶⁶⁹ Davy, 1999, p. 33-35.

⁶⁷⁰ Voisenet, 2000, p. 94-100.

⁶⁷¹ Georges, 1933, p. 252-253.

⁶⁷² Daras, 1961b.

⁶⁷³ Gillet, 2014, p. 49.

en 1846⁶⁷⁴, mais des claveaux originaux ont été laissés en place afin de prouver l'originalité du décor développé sur l'ensemble des arcatures et des lignes d'impostes prolongeant les tailloirs. La porte est surmontée d'un arc polylobé composé de six lobes et orné de motifs de fleurs géométrisantes interprétées comme des étoiles⁶⁷⁵. Sur la première voussure, des doubles palmettes sont affrontées et alternées suivies de motifs de pointes de diamant sur la ligne de cache-joint. La seconde voussure présente des doubles palmettes affrontées en S sur chaque claveau, suivi d'une nouvelle ligne de pointes de diamant. Sur l'intrados de ces deux premières voussures, des petites palmettes sont affrontées, dont le motif est à peine ciselé. La troisième voussure porte des motifs de fleurs cruciformes sur la partie extérieure comme sur l'intrados, simulant des séries d'étoiles⁶⁷⁶. Trois séries de demi-oves sont ensuite affrontées sur une ligne. La ligne d'archivoltes présente quant à elle une file de doubles palmettes enroulées en S formant une série de vaguelettes. C'est le même motif que l'on retrouve sur les archivoltas des portails latéraux. Les chapiteaux dans les ébrasements du portail portent tous des compositions de rinceaux à palmettes épanouies, qui prennent ici des formes plus naturalistes que sur les voussures.

Les arcades latérales se composent des mêmes éléments. De part et d'autre du niveau de la façade, dans les tympans, des lions sont sculptés en très haut relief, avec un pelage détaillé. Ils sont représentés passant, les pattes arrières et antérieures relevées. Ils paraissent flotter dans le cadre de leurs supports et sont dirigés vers l'extérieur de la façade, les têtes recourbées vers le centre de la composition. Ils présentent tous les attributs des lions « positifs », souriants, la tête de face, le toupet méché sur le dessus du crâne. Au nord, le lion est encadré par une voussure aux rinceaux à palmettes dans un enchevêtrement dense et soufflé par de petites figures léonines disposées sur les parties latérales inférieures et dirigées vers le centre, où se trouve une troisième tête. Au sud, la voussure est également végétalisée avec une file de palmettes épanouies cernées dans les rinceaux entrecroisés dont elles sont issues et qui laissent échapper des petites feuilles recroquevillées dans les parties supérieures du motif. Les chapiteaux présentent des décors végétalisés avec des compositions de rinceaux à palmettes. Sous l'arcade septentrionale, le chapiteau le plus au nord est seulement épannelé quand celui qui le suit est orné de rinceaux à palmettes recroquevillées. Au sud du tympan, des compositions denses à palmettes épanouies se développent. Sous l'arcade au sud de la façade, le chapiteau au nord présente un motif de rinceaux lâches et espacés avec quelques palmettes recroquevillées. Le chapiteau qui le suit densifie le paysage de rinceaux et les palmettes restent fermées, alors que les chapiteaux au sud montrent des motifs à palmettes épanouies et fortement détaillées. Sous les deux arcades, on voit que les quatre chapiteaux associés montrent un parcours illustrant l'évolution d'une nature qui devient de plus en plus abondante et maîtrisée en se dirigeant vers le sud. C'est une évocation du cheminement spirituel et des étapes nécessaires pour atteindre l'idéal recherché.

Sur la façade de l'église contemporaine de Chalais⁶⁷⁷, le portail et ses arcades latérales montrent un système similaire à celui de Montmoreau-Saint-Cybard (**fig. 133**). Le portail est surmonté d'une arcade polylobée composée de sept lobes, dont celui au centre est plus

⁶⁷⁴ Bercé, 1979, p. 159-160.

⁶⁷⁵ Garcia Garcia, 2018, p. 111-114.

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

⁶⁷⁷ Georges, 1933, p. 252-253.

important, suivie d'un ensemble de voussures aux motifs géométriques et végétalisés auxquels s'ajoutent quelques figures animales. La première voussure présente une série de fleurs cruciformes de type « étoilé »⁶⁷⁸ sur la partie extérieure comme l'intrados. Elles sont surmontées de perles sur la partie supérieure. Au-dessus, le cache-joint montre une série de fleurs en bourgeon, circonscrites dans leurs rinceaux. La seconde voussure porte une série de losanges associée à de petites palmettes recroquevillées en boules dans les triangles laissés en négatif sur les parties extérieures. Le motif est identique sur l'intrados. Cette voussure est surmontée d'une ligne de cache joint associant une série de pointes de diamant octopartites à un liseré de dents de scie sur la partie supérieure. La troisième voussure comporte une série de figures animales cernées dans des cercles perlés. Les lions et les oiseaux y sont majoritaires, mais la partie septentrionale comprend des figures associées dans des rubans noués et perlés. L'ensemble est à la fois très érodé et restauré, mais des figures de canidés et un cerf sont encore perceptibles, ce qui permet d'envisager qu'il s'agisse de scènes de chasses. La ligne de cache-joint qui surmonte l'ensemble porte un motif de rinceaux à palmettes enroulées se développant alternativement vers le haut puis vers le bas du support. Les deux rinceaux sont affrontés sur la partie supérieure et se déroulent respectivement vers le nord et le sud. La dernière voussure présente des motifs végétalisés. Sur la partie supérieure, des fleurs de grandes dimensions sont sculptées en séries, avec les pistils au centre de chaque claveau et leurs larges pétales recroquevillés vers le centre du motif. Sur l'intrados, les mêmes fleurs sont sculptées sont épanouies. La ligne d'archivolte montre de fines doubles palmettes liées par un rinceau et entrecroisées sur chaque claveau. La partie supérieure reprend un motif de dents de scie.

Chaque voussure retombe sur une corbeille de chapiteau portant une association de lions ou d'oiseaux, parfois superposés et hybridés. Lorsque les deux sont conservés, ils sont associés par paires se faisant face et reliés par la voussure qui les surmonte. De part et d'autre de la porte, des compositions denses de figures sont sculptées, superposant des lions au nord, qui sont aussi présents au sud et associés à des oiseaux ainsi qu'à des formes hybrides (**fig. 134**). Les chapiteaux de la troisième voussure montrent des figures aviaires des deux côtés, par trois et recourbées au nord et par deux, baissant leurs becs vers leurs pattes au sud (**fig. 135**). Le chapiteau au nord de la quatrième voussure présente une composition dense de lions et d'oiseaux superposés et celui au sud porte deux figures d'oiseaux encore visibles (**fig. 136**). On note ici une progression dans les ébrasements de la porte, où les modèles d'association de figures et leurs densités apparaissent de plus en plus valorisants en avançant vers l'entrée de l'édifice. Les colonnes encadrant la porte sont elles-mêmes ornées de motifs de chevrons, ce qui reste rare en Angoumois.

De part et d'autre du portail, les arcades abritent des tympanes également sculptés en très haut relief, dans lesquels il est encore possible d'identifier une représentation des Saintes femmes au tombeau dans la partie sud (**fig. 133**). Au nord, un trône principal au centre semble accueillir la figure du Christ, mais il reste difficile d'identifier les deux personnages assis à ses côtés. À sa droite, le personnage tient dans sa main gauche un bâton qui doit être le reste d'un ornement pontifical, permettant de l'envisager comme saint Pierre, premier pape de l'Église. Ils sont surmontés de voussures similaires avec des rangs de perles sur le premier support et des motifs de palmettes sur le second. Leurs frises d'archivoltes sont identiques à celle du portail

⁶⁷⁸ Garcia Garcia, 2018, p. 111-114.

central. Les chapiteaux situés sous les voûssures montrent encore quelques sculptures associant des figures léonines et aviaires, dans des compositions moins denses et à la sémantique moins valorisante que celles qui sont disposées dans le portail central.

Les images de la partie latérale de la façade sont valorisées par l'ensemble des voûssures. Elles présentent un système graduel dans la valeur accordée aux images des chapiteaux disposés dans les ébrasements du portail. Elles sont de plus en plus importantes à l'approche de la porte, où les superpositions denses de lions et d'oiseaux synthétisent l'image des divinités terrestres et célestes. Cette disposition des chapiteaux nous amène à nous concentrer vers le centre de la composition et à avancer vers l'entrée du bâtiment, qui apparaît comme l'objet dominant sur la façade. C'est le centre visuel et l'élément de tous les discours qui nous poussent vers la porte. On note également le système d'organisation des voûssures, qui engagent les formes géométriques sur les parties inférieures, au plus près de la porte. Les éléments végétalisés plus naturalistes sont conservés dans les parties hautes. Une exception est réservée pour les motifs de fleurs dites « étoilées »⁶⁷⁹ qui se rapportent à la voûte céleste et qui sont conservés sur le premier et le dernier intrados de l'ensemble.

La façade de l'église d'Aubeterre-sur-Dronne, également datée de la seconde moitié du XII^e siècle, ne présente pas de tympan⁶⁸⁰. Les images sont disposées sur les linteaux des arcades latérales et sur les chapiteaux des trois portails (**fig. 137**). Les voûssures des arcades au nord et au sud de la façade sont presque identiques. La première voûssure porte des motifs de demi-oves affrontées sur un liseré de perles. Un second rang de perles sépare cette partie de l'intrados, où des motifs de doubles palmettes aux formes simplifiées sont enroulées sur les extérieurs (**fig. 138**). Les deux séries sont affrontées sur un trait en ressaut. La seconde voûssure présente le même motif de file de croix sur les deux parties du support, séparées par une ligne de cordelette. La partie centrale des deux rubans entrecroisés est perlée. Ce motif est le seul à connaître une variation sur l'arcade au nord de la façade, où des petites palmettes schématisées sont enroulées à partir des pointes des triangles laissés en négatif de chaque côté de la file de croix. Elles s'épanouissent en fleurs étoilées à huit pétales dans la partie supérieure du support sur la partie frontale comme sur l'intrados. La troisième voûssure porte un motif de fleurs quadripartites sur les deux portions également séparées par une ligne de perles. La sculpture de l'archivolte consiste ensuite en une série de pointes de diamant octopartites.

Sous l'arcade méridionale, la frise sculptée et les chapiteaux au sud ont disparu. Les chapiteaux au nord sont conservés, mais largement érodés (**fig. 137**). Des lions et des oiseaux associés peuvent encore être perçus, entrecoupés par des motifs de palmettes jaillissantes. De part et d'autre des chapiteaux, sur les portions de frises latérales, deux motifs impliquent la figure humaine : des hommes en lutte sur l'extrémité de la façade et des hybridations d'oiseaux à têtes humaines de l'autre côté.

L'ensemble au nord de la façade est mieux conservé et permet ici également d'apprécier des correspondances entre les sculptures positionnées de part et d'autre de l'arcade, par paires affrontées (**fig. 139**). On regarde les motifs associés en allant de l'extérieur vers l'intérieur du portail aveugle. En premier lieu, sur les portions de frises latérales sous les retombées de

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ Gillet, 2014, p. 49.

l'archivolte, deux figures sont installées. Au nord, un centaure à la queue hybridée avec des palmettes tire à l'arc en direction du sud de la façade. De l'autre côté, un quadrupède est transpercé au cou par une flèche. La scène de chasse se poursuit donc de part et d'autre de l'arcade. La première paire de chapiteaux n'est pas complète, celui au sud étant trop abîmé pour qu'on en lise le motif. Ensuite, entre les premiers et seconds chapiteaux, sont sculptées des formes aviaires : un aigle bicéphale au corps vu de front au nord et un oiseau bicorporé aux corps recourbés au sud. Sur les corbeilles suivantes, les motifs associent un homme au centre à des figures aviaires qui l'encadrent. Il les tient proches de sa tête. Deux oiseaux superposés sont installés sur les extrémités du chapiteau. Au sud, ce sont encore des figures humaines dont les têtes aux longues barbes surmontent des corps de lions ou des rinceaux, prenant la place des palmettes. Les portions de frise suivantes entre les chapiteaux montrent des éléments végétalisés. Au sud, ce sont de larges palmettes jaillissantes et au nord il s'agit d'un arbre à palmettes et fleurs en boutons encore fermés dirigés vers la partie inférieure. L'arbre est considéré comme l'un des végétaux les plus valorisés, en considérant sa vitalité et sa croissance verticale qui le rapproche des cieux⁶⁸¹. Enfin, les premiers chapiteaux contre la frise montrent quatre lions à rubans perlés autour de leurs épaules au nord et trois lions entièrement parés de rangs de perles au sud, associés à des oiseaux aux becs plongés dans la gueule du lion principal. Ce dernier semble nourri de la sagesse des oiseaux célestes et la parure du pelage des lions leur confère un statut supérieur et une élévation par rapport à ceux du chapiteau au nord.

Entre les chapiteaux, la frise montre une série de scènes que l'on peut associer aux thèmes des travaux des mois. Tous les personnages principaux sont dirigés et penchés vers la partie nord, soit le centre de la façade. À l'extrémité septentrionale de la frise, un nouveau centaure est armé d'une flèche qui se dirige vers le sens opposé (**fig. 137**). Avec sa flèche encore encochée, il semble préfigurer celui au nord du portail.

Sur l'ensemble de la travée, on voit donc une association des images par paires au nord et au sud, que ce soit sur les chapiteaux ou sur les portions de frises entre eux. Ils sont reliés par les voussures ornées de motifs géométriques en file ou en série, dessinant comme une ligne en pointillés entre les deux supports. Dans certains cas, on considère aussi un sens de lecture qui nous invite à effectuer un mouvement du nord vers le sud et donc à nous diriger vers le portail central.

Au centre de la façade, le portail polylobé est surmonté par six voussures. La première voussure présente un motif de fleurs à quatre pétales en séries, équivalents sur la partie externe et sur l'intrados. Elles ont les pétales perlés et sont séparées par un rang de perles selon le motif des « fleurs étoilées »⁶⁸² (**fig. 137 et 138**). La ligne supérieure de la voussure est couverte par une série de dents de scie surmontée par un nouveau rang de perles. La seconde voussure porte le même motif de frise de croix perlées que sur le portail sud. Sur l'intrados, il est accompagné de dents de scie dans la partie interne. Sur la face principale, un rang de perles termine la voussure. La ligne de cache-joint est ornée de pointes de diamant octopartites surmontées par une file de dents de scie. La troisième voussure porte le même motif de file de croix sur ses

⁶⁸¹ Moulinier, 1993 ; Marchesin, 2017. Cf. Partie I.2.1.2.1., p. 31-33.

⁶⁸² Garcia Garcia, 2018, p. 111-114.

deux faces visibles, séparées par des perles centrées sur chaque claveau. La ligne de cache-joint qui la surmonte est sculptée d'une simple série de croix surmontées de dents de scie.

Les dernières voussures présentent des motifs exclusivement végétalisés. Le quatrième arc montre des séries de doubles palmettes formant des croix. Sur la partie antérieure, les palmettes sont détaillées et recourbées vers l'intérieur de la croix dans les parties inférieures et supérieures des claveaux, tandis que sur l'intrados les extrémités des brins sont simplement enroulées en imitant des palmettes et se tournent vers les parties latérales des claveaux. Le cache-joint intermédiaire porte un motif de rinceaux à palmettes enroulées se développant alternativement vers le haut puis vers le bas du support. Les deux rinceaux sont affrontés sur la partie supérieure et se déroulent respectivement vers le nord et le sud. La dernière voussure est sculptée sur sa partie extérieure de motifs de doubles palmettes allongées et croisées par deux, dont les feuilles sont repliées sur les parties latérales des claveaux. Elles sont séparées du motif de l'intrados par une ligne de perles. Sur cette dernière partie, des fleurs géométrisantes à huit pétales sont disposées en séries. La ligne d'archivolte qui cernait l'ensemble a en grande partie disparu, mais quelques formes animales végétalisées sont encore visibles, ce qui nous laisse deviner qu'il s'agissait d'un ensemble figuré, voire historié.

Dans l'ensemble des décors surmontant ce portail, on remarque une évolution, avec des décors majoritairement géométriques dans la partie inférieure et qui tendent de plus en plus vers des formes végétales en montant vers les espaces supérieures. Seule la série de fleurs à quatre pétales perlés, qui se trouve dans la partie inférieure des voussures au plus près de la porte, est explicitement végétalisée. Ces fleurs sont à associer aux motifs étoilés qui représentent la voûte céleste sous laquelle le laïc passe pour entrer dans le bâtiment⁶⁸³.

Sous les voussures, les chapiteaux et les portions de frise sculptée qui viennent s'intercaler entre eux montrent ici également des associations par paires en face à face, lorsque les deux sont conservés. Tout d'abord, sur les éléments de frises disposés aux extrémités latérales sous les retombées de l'archivolte, un corps d'oiseaux est représenté au nord et un motif de griffon pris dans une fine gloire au sud (**fig. 140**). Ils rappellent l'association oiseau/aigle que l'on trouvait sous le portail nord. Ils sont ici accompagnés par une palmette épanouie sur l'angle, qui contribue aussi à les relier. C'est également le cas pour toutes les portions de frises suivantes (**fig. 141**). Sur ces éléments intercalés entre les chapiteaux, des figures sont tournées vers l'intérieur du portail, au-devant de leur palmette. Ils sont installés de manière à se faire face les uns les autres. Sans aller plus loin dans l'interprétation, on remarque seulement que les figures disposées au nord invoquent des bêtes explicitement monstrueuses (bête de l'Apocalypse, basilic), quand elles relèvent d'hybridations entre le lion et l'oiseau au sud.

Trois paires de chapiteaux sont conservées dans les ébrasements du portail. Les premiers supports sur les extérieurs montrent des motifs associant la figure humaine à des lions de part et d'autre (**fig. 140**). Au nord, l'homme est debout au centre de la composition, encadré par deux lions recourbés vers lui, suivis de rinceaux à palmettes verticaux. Au sud, seule la tête de l'homme est visible sur l'angle de la corbeille, encadrée par deux lions végétalisés de chaque côté. Sur la paire de corbeilles suivante, les motifs sont exclusivement végétalisés (**fig. 141**). Au nord, les palmettes jaillissantes dentelées sont disposées sur une seule couronne et

⁶⁸³ *Ibidem*.

surmontées de rubans enroulés laissant une partie du support lisse. Au sud, les mêmes palmettes sont arrangées sur trois couronnes denses. Ici encore, une évolution est perceptible entre les deux chapiteaux dans un mouvement dirigé vers le sud. La corbeille méridionale présentant le motif le plus dense dans une composition ordonnée et structurée montre une augmentation de la charge positive dans la représentation, qui évoque ici l'abondance et la vitalité. La dernière paire de chapiteaux conservés dans l'encadrement du portail portent un décor jouant sur la superposition de figures (**fig. 142**). Il s'agit de six figures de lion au nord et de formes de lions surmontés d'oiseaux au sud, où les principes de densité et de symétrie sont bien plus conséquents. Le choix des figures et leur agencement confèrent une valeur plus importante aux motifs représentés au sud du portail.

Ici encore, le système d'association des chapiteaux par paires fonctionne grâce au lien établi par les voussures communes et leurs motifs. Un mouvement suggère donc une lecture du nord vers le sud (c'est-à-dire de gauche à droite pour celui faisant face à la porte) proposant une évolution des figures impliquées dans les motifs, une amélioration de leur situation ou de leur comportement ou de l'élévation de leur âme. Les figures disposées entre les chapiteaux du portail central et qui se font face relèvent quant à elles de la confrontation et de l'affrontement, de la lutte entre le bien et le mal. Enfin, des scènes se poursuivent de part et d'autre de l'arcade, comme celle de la chasse du centaure. On remarque également une gradation de la valorisation dans les décors disposés dans les ébrasements de la porte.

Ces associations entre les décors géométriques et les images présentent des systèmes organisationnels singuliers. Les formes géométriques sont les plus visibles, disposées sur les voussures et travaillent à faire interagir les images entre elles. Dans la partie suivante, on poursuivra le questionnement sur le rapport à l'image de ce type d'ornementation ainsi que les spécificités de ses fonctions, cette fois en prenant appui sur l'historiographie.

L'ornementation géométrisante et les images

Dans un article sur les fonctions des ornements géométriques dans la mise en page du texte des manuscrits grecs, Lazaris Stavros a développé leur rôle de guides pour le lecteur, marquant des points de repère dans la hiérarchisation du discours. L'auteur ne leur accorde néanmoins aucune forme de sémantisation⁶⁸⁴. Il insiste sur la nécessité de cette absence de valeur puisque leur vertu serait, selon lui, d'être capable de guider sans « perturber » le lecteur⁶⁸⁵. Il poursuit : « Un ornement géométrique est aniconique, du seul domaine visible », et non de l'intelligible. Il « (...) présente la forme pour elle-même »⁶⁸⁶.

La position défendue par Stavros doit être discutée, puisque les formes géométriques ont une place singulière chez les intellectuels du XII^e siècle comme dans l'herméneutique sacrée. Dans la seconde moitié du XII^e siècle, au moment de la mise en œuvre de ces façades, la représentation de formes géométriques sculptées est motivée par le développement de la discipline pratique et théorique qui participe à l'élévation de l'âme⁶⁸⁷. La contemplation de ces formes permet au spectateur de travailler son esprit dans le même sens. Elles représentent aussi

⁶⁸⁴ Stavros, 2010.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 297.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 293.

⁶⁸⁷ Cf. partie I.2.1.2.3., p. 43-47.

le monde, au sens de la Création divine, que le Dieu « architecte » a tracé à l'aide d'instruments de géométrie, dont ces formes sont le résultat. Les représentations de figures géométriques en séries sur les façades présentent aussi la valeur positive d'être toujours justement mesurées (par principe) et ordonnées. En ce sens, elles se rapprochent de ce qu'on considère comme le monde idéal, soit le Paradis.

On note ici une particularité pour les séries de perles et les motifs de rubans plissés, qui se rapprochent autant des éléments de parure au sens de l'ornement liturgique des ecclésiastes, marquant une distinction de statut et de fonction chez un membre du clergé. Sur la façade, ce sont des outils de valorisation et d'élévation du monument, signifiant ses valeurs dans le paysage.

La mise en œuvre d'une ornementation aux formes géométriques participe à une recherche de volume, de sensation de développement des proportions des voussures par le jeu de rencontre des creux et des pleins des formes géométriques associées. On compte un nombre important de voussures au-dessus des portails, de quatre à six, supérieur à ce que l'on a rencontré sur les portails des édifices à voussures animalières⁶⁸⁸, ce qui amplifie le sentiment de monumentalité pour le spectateur. Elles présentent également une partition entre motifs végétalisants et géométriques. Ces dernières sont disposées dans la partie inférieure des voussures aux églises de Chalais et Aubeterre-sur-Dronne et les formes végétalisées sont réservées dans la partie supérieure, où l'on rencontre aussi des figures animales (**fig. 133 et 137**). À l'inverse, à l'église de Montmoreau où aucune voussure n'est figurée, les formes géométriques se trouvent dans la partie inférieure et le végétal dans les parties hautes (**fig. 132**). On comprend la complémentarité sémantique entre ces motifs, leurs capacités d'expression de la Création, de la vitalité de l'âme et de son développement. L'association des deux semble faire une démonstration complète de tout ce qui est contenu dans le monde idéal tracé par de la main divine.

L'association privilégiée entre les motifs animaliers et les formes végétalisées a déjà été observée sur les façades qui n'emploient aucun ornement géométrisant. Ces figures sont associées à un paysage paradisiaque naturaliste qui correspond à leur nature, qui n'est ni géométrisée ni réduite à l'essentiel de leurs traits.

Le travail d'ornementation réalisé sur les voussures et les lignes intermédiaires met en valeur les paires de chapiteaux et de motifs sculptés s'intercalant entre eux. Sur les quatre façades retenues ici, l'association sémantique des motifs disposés de part et d'autre des retombées des voussures est particulièrement remarquable. Des figures sont affrontées, des déroulements de scènes sont dirigées vers la partie centrale de la façade et des associations de figures mettent en scène les mêmes protagonistes avec deux comportements ou deux finalités différentes. Le dispositif visuel des voussures pousse à faire circuler notre regard dans le cadre des portails et à faire ce rapport entre les supports reliés. On constate aussi une gradation de valorisation en direction de la porte, qui entraîne un mouvement de focalisation.

⁶⁸⁸ Entre autres exemples : trois voussures surmontent le portail central à l'église de Ruffec, deux sur le bras nord du transept de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe, une seule à l'église de Lichères.

Sur ces façades de la seconde moitié du XII^e siècle, les tympans figurés ou historiés sont relégués dans les parties latérales de la façade, s'ils n'en sont pas simplement absents. L'image prend une tout autre importance, que l'on pourrait qualifier de secondaire par rapport à leur prépondérance sur les façades angoumoises réalisées jusqu'au milieu du siècle. Les images prennent ici une place amoindrie, mais leur valorisation et leur mise en scène à travers l'usage des ornements sont toujours importantes. Cela accompagne la lecture de ces images et l'ensemble a tendance à guider le spectateur vers le portail central, puis vers la porte. En définitive, l'ornementation recherche davantage la focalisation vers la porte, qui est l'objet valorisé ici. On le remarque d'autant plus avec le développement des arcs polylobés qui viennent parer la partie supérieure des deux vantaux.

Du végétal au géométrisant : transitions et assimilations

Les formes géométriques sont associées aux ornements végétalisés dans les complexes ornementaux. Ils peuvent présenter des dessins très proches les uns des autres, ce qui peut conduire à les confondre, entre ornements géométriques fins et souples et végétaux rudimentaires et rigides.

L'ambiguïté entre les motifs de rinceaux et d'entrelacs et leur complémentarité a déjà été relevée sur la ligne d'imposte surmontant la frise à la scène de chasse sur le mur gouttereau nord de la nef de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe ou sur le chapiteau au nord de l'arc triomphal ouvrant sur le chevet de l'église abbatiale de Cellefrouin. D'autres cas de chapiteaux en Angoumois présentent les deux motifs sont liés : à la chapelle castrale de Montmoreau datée de la fin du XI^e siècle⁶⁸⁹, sur les arcatures extérieures de l'église de Saint-Michel d'Entraygues datée du second quart du XII^e siècle⁶⁹⁰, ou encore à l'église de Mouthiers-sur-Boëme vers le milieu du XII^e siècle⁶⁹¹ (**fig. 143**). C'est aussi le cas en descendant vers le Bordelais avec un chapiteau sur un portail latéral de l'église de Tauriac⁶⁹², ainsi que dans le Poitou, dans la nef de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe⁶⁹³ ou sur un chapiteau d'arcade latérale de l'église Saint-Hilaire de Melle datée de la première moitié du XII^e siècle⁶⁹⁴ (**fig. 144**). Caroline Roux en a également repéré un sur le portail de l'église de Saint-Cernin en Auvergne, daté de la seconde moitié du XII^e siècle⁶⁹⁵, en plus des célèbres chapiteaux de l'abbaye Saint-Géraud d'Aurillac⁶⁹⁶ (**fig. 145**).

On peut remarquer d'autres motifs géométriques, moins courants, qui semblent issus de la réduction et de la simplification de formes végétalisées. Sur le mur gouttereau nord de l'église Saint-Pierre de Châteauneuf-sur-Charente, au-dessus de la baie occidentale, un motif de ruban plissé à liseré forme sur l'archivolte forme un type de dents de scie (**fig. 146**). Il est accompagné de deux files de petites palmettes liées par de fins rinceaux. Les palmettes épanouies formant de petits triangles sont affrontées par leurs pointes sur une ligne torique en ressaut. Sur la baie conservée la plus à l'est, un motif géométrisant est très proche de ce premier modèle.

⁶⁸⁹ Gensbeitel, 2004, p. 516-527.

⁶⁹⁰ Dubourg-Noves, 1995, p. 329-335.

⁶⁹¹ Ternet, 2006, p. 526-529.

⁶⁹² Gardelle, 1978, p. 113-133.

⁶⁹³ Favreau, Jeanneau, Riou, 1999.

⁶⁹⁴ Bouvard, Clairand, 2011.

⁶⁹⁵ Roux, 2004, p. 59-60.

⁶⁹⁶ Fau, 1971, p. 157-170.

L'archivolte est ornée d'une série de pointes de diamant. La voussure est ici couverte de deux rangs de dents de scie sur les parties latérales, liées à des losanges en son centre.

Sur le mur gouttereau sud, les motifs conservés présentent tous des motifs végétalisés géométriques ou purement géométriques (**fig. 147**). Un motif de palmettes enroulées est sculpté à proximité de grosses perles rondes sur les cinquième et sixième travées. Une double file de chevrons sur la voussure de la seconde travée se rapproche également du motif de ruban plissé de la troisième travée.

Enfin, sur les voussures des portails des églises de Chalais (**fig. 133**) et d'Aubeterre-sur-Dronne (**fig. 137**), on a remarqué la similarité et la proximité entre les motifs de croix perlées répétés en frise continue et ceux de fleurs en série avec les pétales fins disposées en croix.

La disposition de motifs végétalisés et géométriques similaires à proximité ou en pleine continuité nous donne la sensation d'un glissement de l'un à l'autre, d'une mutation de la forme qu'on peut percevoir des deux côtés : soit comme un développement des formes géométriques vers leurs versions naturalistes, soit comme une réduction de la nature sous ses plus simples traits. Scot Erigène (env. 810- env. 877) propose une théorie de passage de l'un à l'autre dans un exercice spirituel de compréhension du monde. Selon Zaitsev, il reprend un procédé de définition du statut ontologique des choses du monde (*universalia*) exploité par Boèce (480-524)⁶⁹⁷. Il s'appuie sur la substitution des formes des choses de la nature aux formes géométriques, dans le principe de l'incorporalité des choses. Zaitsev retranscrit la méthode d'Erigène ainsi : « D'abord, contempler une chose, formuler la thèse de l'incorporalité de son lieu. Pour soutenir cette thèse, négliger le monde des choses et glisser, sans argumentation, dans le domaine de la métrique. En « substituant » une figure géométrique à la chose en question, on procède à la recherche du statut de ses lignes ou des limites de ses surfaces et de leur incorporalité, déduit de l'incorporalité du lieu de la chose. Ainsi la discussion des choses se réduit à l'étude d'un « modèle géométrique », qui sert alors de pierre angulaire pour résoudre le problème ontologique. »⁶⁹⁸.

Erigène réduit ainsi les éléments naturels (comme les végétaux) à des modèles géométriques par un processus de simplification de leurs formes, c'est-à-dire de substitution de formes géométriques à leurs formes naturelles. L'observation comparative des formes végétales et géométriques effectuée dans notre corpus tend à indiquer que ce système y est appliqué. Dans le processus établi par Erigène, on comprend également que la figure géométrique déduite de la figure naturelle conserve sa valeur intrinsèque, puisque cette réduction est utile à l'établissement d'une classification ontologique. Les figures géométriques obtenues par le procédé de « géométrisation » des formes végétales conserveraient donc les mêmes valeurs et sémantisations.

⁶⁹⁷ Zaitsev, 1999, p. 545.

⁶⁹⁸ *Ibidem*. En anglais dans l'article : « First, contemplating a thing, formulates the thesis about the incorporeality of its place. To maintain this thesis, neglects the world of things and slides, without argumentation, into the realm of metricals. "Substituting" a geometrical figure for the thing in question, he proceeds investigate the status of its limiting lines or surfaces, and from their incorporeality deduces the incorporeality of the thing's place. Thus the discussion of things is reduced to the study of a "geometrical model," which is then used as a touchstone for resolving the ontological problem. ».

Les formes géométriques : un répertoire caractéristique de la sculpture romane tardive ?

Dans l'observation des œuvres angoumoises, les ornements géométrisants forment une catégorie singulière dont l'emploi semble circonscrit dans la seconde moitié du XII^e siècle. On remarque également un changement dans l'économie générale des décors de ces façades, où les images sont retranchées dans la périphérie des complexes. Les portes deviennent le centre d'intérêt, vers lequel tout tend à diriger le spectateur. Cette nouvelle considération des enjeux des façades, centrés sur leur fonction liturgique, marque une rupture franche par rapport aux complexes mis en œuvre dans la première moitié du siècle, à Angoulême, sur la façade du bras du transept de Saint-Amant-de-Boixe, à Ruffec, Trois-Palis ou encore à l'église de Sainte-Colombe.

En dehors de notre territoire d'étude, Caroline Roux a relevé quelques exemples de portails qui emploient également une ornementation géométrique et géométrisante en Auvergne⁶⁹⁹. Son travail est un des rares ayant mis en avant ce type de décor.

L'autrice remarque un groupe d'édifices dans la moitié sud de la Haute-Auvergne, où les portails romans conservés présentent une sculpture ornementale unifiée, exploitant un répertoire restreint de motifs ornementaux disposés en série⁷⁰⁰. Les façades des églises de Laroquevieille, Lascelle, Jou-sous-Monjou, Raulhac, Saint-Simon, Girgols et Saint-Martin-Cantalès présentent des voussures dont le motif consiste en une suite d'« incisions de bâtons », qui sont des lignes courbes suivant la forme de la voussure sans discontinuer. Elle remarque également des tailloirs aux motifs de tores et de billettes sculptés sur plusieurs rangs formant des damiers. Aux églises de Saint-Etienne-de-Carlat, Raulhac et Jou-sous-Monjou, elle note aussi la présence de séries d'épis, de chevrons et de cordelettes qui marquent les voussures, les cordons d'archivolte et les corniches⁷⁰¹. À l'église de Saint-Simon, c'est « l'extrême stylisation du rinceau » qui retient l'attention de l'autrice.

L'ensemble de ces portails est daté de la seconde moitié du XII^e siècle⁷⁰². La datation correspond donc avec le développement des façades à motifs géométriques dans l'ancien diocèse d'Angoulême, mais on ne retrouve pas en Auvergne la différenciation de traitement des images, qui sont simplement absentes. Caroline Roux observe toutefois dans l'ensemble des édifices romans auvergnats : « (...) le reflet de deux tendances opposées relatives au décor dans les églises romanes de la région. Au nord-ouest, la sculpture est très présente à travers les thèmes ornementaux et une fréquence de représentation de la figure humaine, intégrée ou non à des thèmes bibliques (portails, chapiteaux). Ailleurs, les églises romanes de Haute-Auvergne témoignent d'un courant tenté par une sculpture souvent « minimaliste », jouant sur l'abstraction des motifs et qui reste fréquemment limitée au portail. »⁷⁰³. L'autrice fait donc un constat similaire au nôtre, avec la mise en œuvre de deux types de façade. Une première propose un visuel dense avec des représentations de figures quand la seconde engage majoritairement un répertoire ornemental géométrique et géométrisant.

⁶⁹⁹ Roux, 2004.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 268-269.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 271.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 59.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 261.

Bien qu'il soit difficile d'aller plus loin aujourd'hui et dans la perspective que ces remarques pourront être enrichies par l'apport de données venant d'autres territoires, on peut pour l'instant formuler quelques remarques sur l'emploi des formes géométriques dans les décors des façades. Quelques similarités se font remarquer entre l'Angoumois et l'Auvergne, où la mise en œuvre de ce type de décor ne semble intervenir qu'à partir de la seconde moitié du XII^e siècle. Sans suppléer à une formule décorative figurée et à l'ornementation végétale abondante, il s'agirait plutôt d'une nouvelle proposition décorative symbolique coexistant avec la première. En Angoumois, contrairement à ce qui est observé en Auvergne, les décors géométrisants interviennent en association avec des figures et parfois des scènes historiées, tout de même reléguées en périphérie de la façade et sur des supports de petite dimension.

Si le développement de l'intérêt pour la géométrie théorique et son insertion dans l'herméneutique se développe au XII^e siècle, il reste à comprendre si un infléchissement du rapport à l'image ou de la considération des façades intervient à cette période et aurait pu contribuer à développer ces nouveaux modèles.

Les ornements géométriques montrent un emploi singulier dans l'ornementation des façades, qui va de pair avec un détachement par rapport aux images et un recentrement de la façade vers la porte.

L'organisation de ces façades use des frises de motifs géométriques comme autant de liens tissés entre les images disposées sous les tympans. Ces liens soulignent des associations sémantiques et visuelles. Leurs décors tendent aussi à diriger le regard progressivement depuis les parties latérales de la façade vers l'espace central, puis dans la profondeur des ébrasements pour arriver vers la porte. Ces portails expriment un retour à la fonction première de la façade, celle de l'entrée dans le bâtiment, de son usage liturgique, avant d'être le support des images.

On retient le lien sémantique et formel entre les formes géométriques et végétales, sur lequel l'agencement des complexes monumentaux joue en associant des motifs aux dessins proches. La contemplation de ces motifs exploite le processus d'incorporalité établie par Scot Erigène dans la déconstruction des motifs qui permet le travail de l'esprit et son élévation à travers ce cheminement spirituel du retour « à l'essentiel des formes ».

Les ornements végétalisés et géométriques sont insérés dans les complexes et agencés avec les images de manière à jouer un rôle dans la transmission d'une partie des discours compris dans l'ensemble du décor et à faciliter sa réception. Ils sont répartis autour des images, engageant des ruptures et des ajouts dans les motifs, afin d'aider le spectateur à créer des liens, à établir des rapports entre différentes images ou figures. La part ornementale du décor dirige donc le regard, en plus d'apporter son soutien sémantique, sa complémentarité symbolique au sens des images. Il appuie ici des points de grammaire de l'image.

En regardant les rapports d'association entre images et ornements, on remarque deux systèmes distincts. Le premier concerne le sens, lorsque l'ornement se fait le reflet de l'image ou sa continuité à travers la mise en œuvre de motifs dont les valeurs sont correspondantes avec celle de l'image accompagnée. C'est une forme de transgression du cadre de l'image, puisque l'écho sémantique de la sculpture se répand en dehors de son support premier. Ce premier rôle

est attribué aux ornements végétaux et animaliers, particulièrement sous les formes de lions et d'oiseaux.

Le second rapport à l'image travaille à leur lisibilité. Les ornements végétalisés mettent en valeur des points de rupture dans les scènes représentées. Par l'ajout d'éléments significatifs dans le motif ornemental, il fait également ressortir des différenciations et des systèmes d'association de scène dans les complexes. C'est également le cas des ornements géométriques qui forment des liens entre deux chapiteaux associés.

III.1.2. Des espaces et des ensembles

La définition même de l'ornement le condamne au rôle d'accompagnement de l'image. Néanmoins, sa présence abondante sur les façades des édifices religieux laisse envisager d'autres réalités qui lui rendraient une fonction propre et autonome.

Sur l'ensemble des façades supportant un complexe d'œuvres, l'œil du spectateur forme instinctivement différentes unités de sculpture, qu'il interprète comme autant de groupes de lecture. Ce comportement n'est pas seulement celui de l'amateur éclairé ou de l'érudit, mais il est induit chez tous ceux qui se présentent devant l'édifice.

La variabilité des motifs ornementaux sur les façades doit alors être envisagée avec et en dehors des images et de leur portée sémantique. Les ruptures et les modifications qui sont observées sont aussi associés à la structure architectonique des façades⁷⁰⁴. Nous cherchons ici à identifier et caractériser le rôle des éléments ornementaux qui participent à la construction d'un discours multiple sur les façades, en créant des espaces distincts, autonomes et fonctionnels au niveau des portails et des niveaux supérieurs. Il s'agira ensuite de définir les liens tisser entre eux, par niveaux dans un premier temps puis sur l'ensemble de la façade.

III.1.2.1. La formation d'unités...

Sur les façades, on remarque d'abord l'organisation d'espaces de dimensions réduites et qui semblent en partie fonctionner de manière autonome par rapport au reste de la façade. Ces unités sont formées par l'action de motifs ornementaux. Ils sont conçus de différentes manières au niveau du ou des portails et dans les parties supérieures de l'élévation.

III.1.2.1.1. ...au niveau des portails

Lorsque le mur de façade comprend un premier registre de portails à arcatures, on définit aisément l'espace de chacun. Ces ensembles comprennent des portails mineurs – de moindres dimensions et généralement sur les espaces latéraux de la façade – et un portail majeur, qui forme le point d'entrée principal de l'édifice. Leurs volumes architectoniques et leurs dispositions sur les façades opèrent une focalisation graduelle⁷⁰⁵. Ces différents espaces sont également distingués par leur ornementation. On s'intéresse dans un premier temps à la création d'unités formelles et discursives dans les portails latéraux.

⁷⁰⁴ Roux, 2004., chapitre IV.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 46.

À Saint-Amant-de-Boixe, sur la façade occidentale du bras nord du transept⁷⁰⁶, la différenciation des formes végétales sur les portails mineurs est justifiée, s'accordant avec la thématique des images (**fig. 148**). De même, les motifs des voussures et des frises sont associés aux images développées dans les tympans. Chaque portail peut être observé, lu et entendu de manière isolée. Nous avons vu que les images et les motifs ornements disposés sur ce premier niveau de la façade fonctionnent de manière complémentaires, afin de former un discours complet et cohérent.

Néanmoins, toutes les variations de motifs qui sont observées ici ne trouvent pas d'explication raisonnablement symbolique. On remarque d'abord une mutation des végétaux sur la ligne d'imposte continue entre les deux portails mineurs. Les doubles palmettes assemblées par un brin sont modifiées au niveau du contrefort plat pour un fil de doubles rinceaux. Le passage de l'un à l'autre n'est pas justifié par une adaptation des formes ornementales au discours de l'image, à l'instar des motifs de l'archivolte. La rupture, tel qu'elle est mise en place ici, participe cependant à différencier les portails les uns des autres et à individualiser leurs espaces.

La ligne d'imposte continue avec les tailloirs se poursuit ensuite vers la porte surmontée de l'image des évangélistes et de l'Agneau christique. Des motifs d'oiseaux apparaissent alors dans les rinceaux (**fig. 149**). Ils viennent mettre en valeur le portail central et renforcer la symbolique divine en s'associant avec l'ornementation végétale qui représente la flore paradisiaque.

Chaque portail est donc différencié par une variation ornementale le long de la ligne d'imposte, de manière à diviser et à structurer l'espace.

Sur la façade de l'église contemporaine de Châteauneuf-sur-Charente⁷⁰⁷, un des caches joints du portail central est divisé en deux, reprenant des motifs très proches de ceux disposés sur les archivoltas des portails latéraux (**fig. 150**). Ceux-ci sont similaires, ne portant pas d'image à l'emplacement des tympans. Aucune image n'est parvenue jusqu'au XIX^e siècle, mais il faut garder en mémoire qu'une première modification générale du bâtiment (et une reconstruction du chevet) est intervenue dès le XV^e siècle, au cours de laquelle ils auraient pu disparaître. De part et d'autre de la façade, les motifs végétaux des archivoltas sont soufflés par de petites gueules léonines disposées sur les sommiers et à la clé. Ils ont donc la même source, mais les motifs choisis sont différents. De même, les motifs des lignes d'impostes continues avec les tailloirs des portails sont tous deux des motifs de doubles palmettes, mais présentés dans des dispositions différentes, souples au sud et rigides au nord. La différenciation des motifs de part et d'autre du portail central semble donc volontairement individualiser les organes architectoniques. L'épanouissement du même motif dans la partie sud de la façade peut aussi développer une progression dans l'accomplissement de la perfection de ces végétaux. Le mouvement de perfection des natures végétales du nord vers le sud a déjà été observé, notamment sur les chapiteaux des portails latéraux de l'église de Montmoreau-Saint-Cybard.

⁷⁰⁶ Cf. Volume III, notice III.8., p. 282-289.

⁷⁰⁷ Cf. Volume III, notice III.5., p. 163-166.

Les impostes encadrant le portail et les lignes continues de tailloirs sont également végétalisées, mais abritent aussi des figures de lions et d'oiseaux (**fig. 151**). Sur la partie sud il s'agit d'une série d'oiseaux, alors que l'imposte nord alterne les figures aviaires et léonines. L'apparition des figures distingue donc le portail central de manière formelle (par la densité du motif) et symbolique (par la valeur des figures).

Sur la façade de l'église de Ruffec⁷⁰⁸, une volonté de différenciation des portails est encore perceptible, malgré les lourdes restaurations qui ont touché le portail sud (**fig. 152**). Les lignes d'archivoltes sont différenciées, avec deux types de motifs de doubles palmettes en série. Elles sont croisées au nord et recroquevillées au sud, alternant des profils épanouis et enroulés. Le motif de la ligne d'archivolte sud est cependant repris sur le portail central et ne peut suffire à les individualiser.

Les décors des lignes d'impostes et des chapiteaux participent également à les différencier. On note d'abord le léger infléchissement du motif géométrique de part et d'autre de la façade. Au sud, il consiste en deux lignes de dents de scie affrontées sur une ligne horizontale qui court tout le long de l'imposte. Au nord, ce sont des croix disposées en série qui sont superposées avec la même ligne intermédiaire. La partie sud du linteau septentrional reprend le motif de dents de scie de l'arcade méridionale. Au nord du tympan, les tailloirs des chapiteaux présentent également un nouveau motif : au-dessus du chapiteau à palmettes, un motif de fleurs géométrisantes à quatre pétales vient se subsister aux croix du premier motif, tout en gardant une trame de traits fins en arrière-plan. Il surmonte un chapiteau végétalisé composé de fines palmettes jaillissantes sur quatre couronnes, dont le motif est continu sur la face interne du chapiteau suivant. Le tailloir reprend ici les formes vues sur la ligne d'impostes sous le tympan. Le motif est ensuite de nouveau modifié au-dessus de la partie occidentale du chapiteau où se trouve une figure animale très érodée tenue sur ses pattes arrière évoquant un comportement déviant de sa nature. Le décor de l'imposte prend la forme d'une double ligne de perles séparées par une bande laissée nue. Il est continu sur la bague cerclant la colonne contrefort.

Sous l'arcade sud du portail, l'espace est aussi différencié par la série de cinq chapiteaux consécutifs, dont l'un se trouve à l'extrémité sud du portail central. Ils reprennent le même modèle avec des palmettes jaillissantes dans les parties inférieures sous une figure léonine montrée de face sur l'arête des supports et des ailes déployées dans leurs dos.

Le groupe du portail central se détache également dans l'ensemble avec le développement d'une forme végétalisée qu'on ne retrouve pas dans les deux autres. Sur les deux premiers tailloirs au sud des ébrasements du portail, sur le chapiteau de la porte au nord et le second chapiteau au sud, un motif de rinceaux noués et ordonnés est sculpté, employant des tiges épaisses et des palmettes grasses. La disposition de ces décors au plus près de la porte correspond à leurs valeurs associées à l'élévation de l'esprit et à la prospérité qu'elle apporte.

Sur la façade de l'église de Cognac⁷⁰⁹, seul le portail sud est encore partiellement conservé. Des éléments de différenciation peuvent être observés par rapport à l'ornementation

⁷⁰⁸ Camus, 2009, p. 479-482.

⁷⁰⁹ Gensbeitel, 1998. Datée du milieu du XII^e siècle.

du portail central (**fig. 125**), notamment avec la mise en œuvre de motifs de demi-oves sur le liseré supérieur d'archivolte (**fig. 153**). Dans la même recherche de distinction des espaces, la ligne d'imposte sous le tympan développe une formule de palmettes sèches jaillissant deux par deux, qui diffère par rapport aux doubles palmettes enroulées représentées sur les lignes d'impostes continues et les tailloirs de l'ensemble du registre. Le linteau présente aussi un motif inédit de grosses doubles palmettes enroulées et affrontées deux par deux avec des digitations de feuilles dans la partie haute, de manière à emplir le support. L'ensemble clos comprenant la ligne d'archivolte (la voussure ayant disparu), l'image du tympan, la ligne d'imposte et le linteau fonctionnent donc comme un groupe autonome formulant un discours autour de son image uniquement, mais qui sera aussi associé au reste de la façade.

On rencontre un système similaire sur les portails employant les motifs géométrisants et disposant les images dans les travées latérales.

À l'église contemporaine de Saint-Cybard de Montmoreau⁷¹⁰, les portails latéraux portent des tympanes avec des images analogues de lions dirigées vers l'extérieur du bâtiment et aux pattes antérieures protectrices relevées (**fig. 154**). Les motifs des voussures qui surmontent les deux portails sont pourtant différenciés. Au nord, des rinceaux épais à palmettes sont soufflés par des gueules léonines élargies, et disposées de la même manière que sur les portails de Saint-Pierre de Châteauneuf-sur-Charente. Sur le portail sud, un double rinceau est entrecroisé régulièrement et développe une feuille dans chaque creux ménagé dans le motif. La variation des motifs d'une arcade à l'autre participe à individualiser chaque espace. Les portails des façades sont des complexes décoratifs autonomes et cohérents d'un point de vue formel et discursif.

Sur la façade de l'église de Chalais⁷¹¹, les portails latéraux présentent quelques similarités (**fig. 155**). Ils développent des tympanes imagés : les Saintes Femmes au tombeau au sud et une trinité trônante au nord. Chacune de ces images est soulignée par une ligne d'impostes et surmontée d'une double voussure. La ligne d'imposte est continue avec les tailloirs, ininterrompue et identique de part et d'autre de la porte. Les motifs sont donc les mêmes sous chaque tympan. La voussure inférieure est aussi identique dans les deux travées. La seule variation observée dans l'ornementation des deux portails latéraux se trouve sur la voussure supérieure. Au nord comme au sud, il s'agit de motifs de doubles palmettes circonscrites dans leurs propres rinceaux. Seulement, les feuilles développées sont dirigées vers les parties hautes de l'édifice au nord et vers le bas au sud. Les deux motifs présentent donc la même sémantisation, puisque les deux portails mineurs ont la même valeur fonctionnelle sur la façade et affichent des images qui sont complémentaires. La variation du motif permet ici de les différencier et de les faire identifier par le spectateur comme deux espaces autonomes l'un par rapport à l'autre.

Leur rapport de complémentarité est alors exprimé par l'application d'un motif géométrique identique sur la première voussure. Les tympanes des deux portails latéraux forment un réseau cohérent à dimension eschatologique, depuis la résurrection jusqu'à la gloire. Relier

⁷¹⁰ Daras, 1961b.

⁷¹¹ Georges, 1933, p. 252-253.

ces deux images en les encadrant du même motif permet de les associer, de la même manière que sur le portail nord de la façade occidentale de l'abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe.

La façade de l'église romane Saint-Jacques d'Aubeterre-sur-Dronne montre des portails latéraux similaires. Elle est contemporaine des monuments de Chalais, Montmoreau-Saint-Cynard⁷¹² (**fig. 156**). Aucun tympan n'est mis en valeur dans ces arcades, mais une frise image quelques travaux des mois seulement dans le portail nord. Les décors des chapiteaux diffèrent aussi de part et d'autre de la façade, mais les voussures qui les surmontent sont identiques, à l'exception de l'apparition des fleurs sur la ligne de croix du portail nord. Les images sont donc des éléments de différenciation entre les deux portails, quand l'ornementation vise à les assembler, voire à les faire correspondre, de même qu'à l'église de Chalais.

La façade de l'église abbatiale de Châtres prend une place singulière dans le corpus, puisqu'elle ne montre aucune image⁷¹³. L'ensemble du décor est quasiment entièrement végétalisé, avec quelques éléments géométriques. Seul le chapiteau à l'extrémité supérieure nord de la façade montre deux protomés humains, semblables à ceux au sud du portail de la façade occidentale de l'église de Saint-Amant-de-Boixe. Elle présente un type d'agencement des motifs qui fonctionne de manière semblable à celles de Montmoreau⁷¹⁴, Chalais⁷¹⁵ et Aubeterre-sur-Dronne⁷¹⁶. Ici, les ornements végétalisants du premier niveau ont valeur à glorifier l'ensemble (**fig. 157**). Les tailloirs présentent un motif égal et continu avec les chapiteaux dans les ébrasements des portails de part et d'autre de la façade. Ils engagent le regard du spectateur à se diriger vers la porte, qui est également valorisée par l'arc polylobé à sept lobes qui la surmonte.

La différenciation des trois portails s'opère ici par la disposition de motifs végétalisés aux formes variées sur les lignes d'archivoltes. Sur le portail central, ce sont des doubles palmettes aux rinceaux souples qui s'enroulent deux par deux en séries. Au sud, le motif présente également des doubles palmettes allongées et circonscrites dans leurs rinceaux, disposées en séries, comme sur l'archivolte nord où des doubles palmettes alternent les formes recroquevillées et affrontées puis tournées vers le haut et le bas. Les deux parties nord et sud de la façade sont également individualisées, avec un seul motif employé pour recouvrir les lignes d'impôstes continues avec les tailloirs de chaque partie. Au nord, ce sont des palmettes doubles enroulées en séries, avec des digitations de rinceaux à palmettes dans les parties supérieures. Le motif est semblable à celui du linteau au sud de la façade de l'église de Cognac. Au sud, ce sont des entrelacs de rinceaux noués régulièrement, formant des doubles tresses, mais laissant apparaître encore quelques palmettes allongées ressortant alternativement au-dessus puis au-dessous du motif.

Sur ce premier registre de l'église de Châtre, on observe donc trois niveaux d'organisation. Les portails sont d'abord unis par les motifs représentés dans la partie inférieure, sur les linteaux et chapiteaux. Ils sont ensuite divisés en deux par l'action des motifs des lignes

⁷¹² Gillet, 2014, p. 49.

⁷¹³ Pêcheur, 1999. L'église est globalement datée du XII^e siècle.

⁷¹⁴ Daras, 1961b.

⁷¹⁵ Georges, 1933, p. 252-253.

⁷¹⁶ Gillet, 2014, p. 49.

d'impôtes et des tailloirs continus. Enfin, ils sont différenciés en trois parties selon la sélection des motifs disposés sur les lignes d'archivoltes, mettant en valeur la trinité symbolique des portails.

Chaque portail est donc à considérer comme une unité de décor complète et entière, tant d'un point de vue formel que discursif. Des ruptures sont ménagées entre chacun d'entre eux, notamment au moyen de variation dans les motifs ornementaux.

Néanmoins, les portails latéraux sont toujours de mesures équivalentes dans les façades à portails multiples, pour respecter l'équilibre de la composition. Ils ont le même statut et la même fonction, mineure, dans un ensemble architectonique et sémantique. On les trouve donc associés, avec la reprise de quelques motifs ou images.

III.1.2.1.2. ...dans les parties hautes de la façade

La rupture entre les différents niveaux des façades est matérialisée par une ligne d'impôtes. Elle présente une ornementation végétale ou géométrique. Dans les parties supérieures, deux types d'organisation sont reconnus en Angoumois. Elles travaillent différemment avec les éléments d'ornementation. On s'intéressera d'abord celles qui réservent cet espace à la mise en valeur de grandes figures sculptées en pied. Un second type de façade développe des séries d'arcades, sans figures. Les deux sont considérés comme caractéristiques de l'ancien diocèse et ont été largement développés dans la littérature antérieure⁷¹⁷.

La présentation de grandes figures

La façade occidentale de la cathédrale d'Angoulême, est un exemple majeur de ce premier type de façade⁷¹⁸. Dans le niveau intermédiaire, les différents espaces sont d'abord structurés par la disposition de grands arcs plaqués. Ils séparent les quatre travées latérales de la travée centrale principale. Dans la partie supérieure de la façade, six arcades latérales, de plus petites dimensions, encadrent le grand arc en plein cintre surmontant la théophanie.

Dans un ensemble d'une incomparable densité, la disposition et l'agencement des motifs ornementaux viennent jouer un rôle organisationnel nécessaire à la bonne structuration et lisibilité de l'ensemble. Les deux premières rangées de figures sous arcades sont associées, par l'action des décors végétalisés. Elles forment un premier niveau longitudinal (**fig. 158**). La première rangée est surmontée de motifs de doubles palmettes sèches, quand la seconde présente des modèles plus souples. La sémantisation des deux types de végétaux semble égale dans les deux cas, mais la variation du motif permet de découper deux lignes distinctes. Cet agencement des décors est impactant pour le spectateur, qui discerne ces deux lignes superposées, mais il les associe instinctivement, puisqu'elles prennent les mêmes dimensions et que leurs décors végétalisés sont proches. Elles sont soutenues par des lignes d'impôtes continues portant le même motif de cordon de billettes.

On comprend donc que, de part et d'autre de la travée centrale, toutes ces figures forment un groupe. Chaque personnage est individualisé par l'action des chapiteaux aux motifs uniques qui l'encadrent et doit être regardé de manière autonome. Mais ces grandes sculptures en pied

⁷¹⁷ Cf. partie II.1.3, p. 76-84.

⁷¹⁸ Cf. Volume III, notice III.1., p. 13-15.

doivent aussi intégrer un même processus cognitif pour accéder à un autre niveau de lecture. La mise en œuvre de l'ornementation engage également à aller chercher les figures des travées latérales et à établir un lien entre ces figures démoniaques et déviantes et le groupe des apôtres et de la Vierge. L'ornement permet ici de lier les éléments entre eux et d'en extraire le discours théologico-ecclésiologique considéré durant la conceptualisation de l'œuvre.

On remarque tout de même une gradation dans les motifs de doubles palmettes employés sur ce niveau, qui sont de plus en plus épanouis en avançant vers la baie. Dans la partie inférieure, elles sont sèches et recroquevillées (en vert foncé, **fig. 158**). Elles s'assouplissent ensuite dans le niveau supérieur, sur les voussures des figures comme sur les lignes d'impôtes et les tailloirs (en vert moyen, **fig. 158**). Le même motif est repris autour de la baie, avec un léger infléchissement venant développer encore un peu plus les extrémités des palmettes, qui rayonnent de part et d'autre de la voussure (en vert clair, **fig. 158**). Le développement graduel du motif se déroule en direction de la baie et engage une focalisation dans sa direction qui la valorise.

Dans la partie supérieure, les chapiteaux des colonnes engagées sont tous végétalisés. Seul un ruban de perles à noyau creux a été ajouté dans le motif du chapiteau intermédiaire au sud, avec (en orange, **fig. 158**). Il s'agit ici d'un élément de parure qui vient augmenter la valeur du motif et sublimer cette partie sud de la façade.

Les figures représentées sous les arcs en plein cintre des niveaux intermédiaires des travées latérales forment une troisième bande horizontale dans les parties supérieures de la façade. Elles sont différenciées par l'absence de voussure ornée, ce qui les extrait du premier groupe. Leurs dimensions sont aussi réduites par rapport à celles de la partie médiane. La ligne d'impôtes sous leurs pieds reprend toutefois le motif de doubles palmettes affrontées en S qui recouvre les voussures des personnages de la rangée précédente, ce qui engage à les relier (**fig. 159**). On note seulement une différenciation entre les motifs disposés sur les lignes d'archivoltes des travées nord et sud. Au sud, le même motif de doubles palmettes est représenté en continu, alors que les supports au nord portent un motif géométrisant formant une file de losanges (en jaune, **fig. 158**). La continuité des motifs au sud engage à attribuer à cette partie de la façade une valeur supérieure, qui s'associe pleinement au collège apostolique, quand ceux au nord s'en détachent légèrement par cette rupture.

Au-dessus des arcs, dans la partie supérieure des travées latérales, une ornementation végétale abondante et ordonnée est sculptée, qui s'accorde avec la proximité de la théophanie (**fig. 159**). Les arcatures latérales présentent toutes la même ornementation de file de rinceaux à palmettes sur les tailloirs et de pointes de diamant sur les voussures (**fig. 161**). La bande fleurie qui les surmonte engage aussi à les associer de part et d'autre de la façade. On comprend, même à distance des décors, que toutes les figures représentées dans les cercles perlés sont valorisées et qu'elles présentent toutes les mêmes statuts et fonctions de part et d'autre de la façade. Dans la partie méridionale du niveau, les figures sont surmontées par un développement de rinceaux entrelacés et épanouis vers la partie supérieure. Elle est contenue dans un cadre invisible et s'organise de manière souple et ordonnée. Elle représente la flore idéale paradisiaque, que l'on retrouve aussi de part et d'autre de la représentation théophanique.

Dans la travée centrale, les cadres et les groupes formés par l'ornementation permettent de délimiter la baie comme un espace fonctionnel autonome, puisque l'ornementation de sa voussure diffère de l'ensemble des formes végétales représentées (**fig. 158**). Au-dessus,

l'espace du cortège des anges est séparé de la théophanie et du Tétramorphe par une nouvelle ligne d'imposte (**fig. 160**). Ce dernier groupe formule une exception dans la façade. Le rythme général est rompu par cet arc en plein cintre majeur, disposant de la seule voussure figurée (de figures angéliques) sur l'ensemble de la façade. Dans la partie inférieure du groupe, la densification ornementale végétale et géométrique dans toutes les parties vient survaloriser l'espace et son thème. Dans la partie supérieure, c'est l'inverse. Le vide laissé entre l'aigle de saint Jean, l'homme ailé de saint Matthieu et le Christ en gloire nimbé participe à la faire ressortir. Le jeu de contraste mis en œuvre par la densité ou l'absence d'ornementation permet également une mise en valeur visuelle.

Les façades à figures des églises de Châteauneuf-Charente⁷¹⁹ et Saint-Amant-de-Boixe⁷²⁰ fonctionnent de manière similaire, mais dans des complexes plus restreints. Sur la façade du bras nord du transept de l'abbatiale Saint-Amant, le second niveau consiste en la mise en œuvre de trois figures dont les arcades se superposent avec les arcatures du premier registre (**fig. 162**). Ici, les trois personnages sont associés par les arcatures de mêmes dimensions qui les encadrent ainsi que par la nature de l'ornementation des supports. Dans les trois espaces, les archivoltes et les chapiteaux d'encadrement sont sculptés avec des motifs de palmettes en file ou en série. Ils sont tous différenciés par la forme des motifs représentés, avec une variation pour chaque chapiteau et pour chaque ligne d'archivolte.

Les deux registres de la façade de l'église de Châteauneuf-sur-Charente sont séparés par une ligne d'imposte à motifs de damier soutenue par une série de modillons séparés par des métopes au décor de fleurs épanouies (**fig. 163**). La partie supérieure de la façade se découpe en trois espaces séparés par les colonnes superposées aux contreforts du premier niveau. La partie centrale est délimitée dans la hauteur par le cordon formé par la ligne d'archivolte conjointe aux lignes d'impostes continues avec les tailloirs. L'ensemble est couvert du même motif de doubles palmettes affrontées en série, enroulées en S d'un côté et épanouies de l'autre (en vert clair, **fig. 163**).

Dans les travées latérales, le décor a été extrêmement modifié au XIX^e siècle. Le cavalier a été identifié comme un Constantin⁷²¹ et les deux figures au sud ne sont plus identifiables. Les lignes d'archivoltes sont encore complètes et présentent le même motif de doubles palmettes alternées et affrontées (en vert moyen, **fig. 163**). Elles sont donc associées au nord et au sud. Le niveau est également unifié grâce aux chapiteaux d'encadrement de la baie et de part et d'autre des archivoltes latérales, qui représentent des motifs végétalisés avec une composition similaire en trois couronnes avec des volutes aux angles. Ce type de décor ne se retrouve pas au premier niveau.

Dans la partie supérieure, la baie est encadrée par des séries de dents de scie allongées, qui renvoient à celles qui rayonnent au-dessus des têtes des figures en pied ainsi que dans l'intrados de la voussure de la baie (en orange, **fig. 163**). Ils tracent un axe entre les parties médianes supérieures de la façade. La partie haute de chaque travée est fermée par une ligne d'imposte ou d'archivolte au centre reprenant le même motif de double palmette (en vert foncé, **fig. 163**).

⁷¹⁹ Cf. Volume III, notice III.5., p. 166-168.

⁷²⁰ Cf. Volume III, notice III.8., p. 289-290.

⁷²¹ Tcherikover, 1995.

Sur la façade contemporaine de l'église de Ruffec, un système ornemental multiple est mis en place au-dessus des figures en pied⁷²² (**fig. 164**). Il associe des chapiteaux de colonnettes et des voussures ornées avec une différenciation régulière des motifs sur l'intrados et la partie externe. Ces éléments structurants des arcatures sont accompagnés par les modillons et les métopes qui les surmontent juste, dont les motifs engagent certaines similarités.

Tous les chapiteaux encadrant les figures présentent des motifs de double palmette similaires à ceux de la cathédrale d'Angoulême⁷²³. Au nord de la baie, un nouveau chapiteau au lion bicorporé soufflant des palmettes est installé. Les chapiteaux sont originaux sous chaque arcade et participent à individualiser les figures. Le décor des voussures se répétant plusieurs fois, il semble engager des systèmes d'associations entre plusieurs personnages.

Les deux premières figures au sud de la baie reprennent les motifs végétalisés du second niveau de figure de la cathédrale. Ils se poursuivent sur l'intrados. Sur la partie septentrionale de la façade, un autre type de feuillage dense et finement détaillé est sculpté, s'épanouissant depuis de fins rinceaux peu développés. Ils sont disposés par alternance avec des figures de lions recourbés sur la partie externe des voussures de la travée nord. Ils sont également sur les intrados des deux premières et de la dernière figure de cette même travée.

L'arcature au nord de la baie ainsi que la seconde sur l'extérieur de la travée septentrionale présentent un dernier type de décor végétalisé sur les intrados, avec des associations de doubles palmettes grasses. Sur les parties externes, elles présentent également des lions affrontés et recourbés, disposés par trois sur les trois premières arcades au nord de la baie.

Dans la travée sud, des figurations de lions se trouvent aussi sur les parties externes des voussures, mais sous une autre modalité : croisés avec de longues crinières, hybridés et un dernier montre des oreilles pointues. Ici, leur apparition n'est pas spontanée, mais soufflée depuis un oiseau sur la partie proximale, une tête humaine sur le premier claveau sommier intermédiaire ou par une tête léonine positionnée au centre de la troisième arcade. L'arcade au sud de la façade porte seulement un motif végétal. Les motifs des intrados sont divisés en deux parties : au sud, il s'agit de motifs d'entrelacs, avec une tresse anguleuse et des cercles circonscrits liés entre eux, tandis qu'au nord ce sont des motifs végétalisés à palmettes adossées enroulées sur leurs rinceaux.

Sur les métopes de cette partie sud, un nouveau motif de nœud d'entrelacs présente deux cercles circonscrits. D'autres sont présents sur la partie nord de la façade, avec des compositions de vanneries plus denses et souples. Au sud, deux motifs végétalisés apparaissent, avec des compositions ordonnées et symétriques. Les figures de lions sont toujours présentes, recourbées en S au Nord, croisées sur la partie nord-proximale, affrontées au sud et un animal hybridé tout à l'est dans une posture peu valorisante, à l'instar de l'abbé courbé sur sa crosse.

Le second niveau de l'église de Ruffec représente donc un niveau linéaire autonome du point de vue architectonique, thématique et ornemental. Les motifs végétalisés mis en œuvre ici sont dédiés à ce niveau et différenciés par rapport à ceux exploités sur le premier niveau. L'association de motifs dans les arcatures a tendance à former des groupes qui auraient lié les

⁷²² Camus, 2009, 479-482.

⁷²³ Cf. Volume III, notice III.1., p. 13-15.

figures abritées par les arcatures. Aujourd'hui disparu, il est difficile de mener l'interprétation du discours porté par cette mise en œuvre ornementale.

Ici comme à Angoulême, une représentation théophanique est installée au sommet de la façade. Les comparaisons entre la cathédrale d'Angoulême et l'église de Ruffec sont nombreuses, mais le système d'association des figures par le biais de l'ornementation prend un parti inédit à Ruffec, qui la singularise dans l'ensemble des productions du second quart du XII^e siècle en Angoumois.

Les arcatures

Un second groupe de façades développent des séries d'arcades dans les parties supérieures, présentant souvent peu d'images sculptées. C'est le cas des églises de Plassac, Gensac-la-Pallue, Bourg-Charente, Montmoreau, d'Aubeterre-sur-Dronne et de l'ancienne abbaye de Châtres, qui fait exception avec sa sculpture exclusivement ornementale.

L'église de Plassac⁷²⁴ présente un décor sur les lignes d'archivoltes et les chapiteaux conservés. Au premier niveau des portails, une voussure de godrons surmonte le portail central et des éléments de pointes de diamant sont positionnés sur le portail nord (**fig. 165**). Au sud, deux chapiteaux montrent encore un griffon bicorporé au sud et des doubles palmettes sur deux couronnes au nord.

Au second niveau, l'ensemble des cinq arcades était unifié par des lignes d'archivoltes au motif de pointes de diamant, similaires à celles du portail nord (**fig. 166**). Les chapiteaux portent des motifs végétalisés variés associant des doubles palmettes. Ils montrent des palmettes enroulées aux angles dans la partie centrale nord du registre. Au sud de l'arcade centrale et sur les deux chapiteaux de l'arcade qui la jouxte au sud, des motifs de lions bicorporés sont sculptés. Ce registre montre une gradation des motifs qui se développent sur les chapiteaux depuis les extérieurs de la façade vers l'arcade centrale. Au nord, les palmettes sèches sur les parties latérales se développent de plus en plus jusqu'à enrouler leurs palmettes grasses et épanouies. Au sud, depuis les palmettes à peine ciselées, des motifs de lions se développent, d'abord grossiers, puis courbes, ils sont finalement ailés et donc valorisés au sud de l'arcade centrale.

Sur le dernier niveau, trois arcades achevent une construction pyramidale en recentrant le regard vers la baie centrale. Le chapiteau au nord et les deux chapiteaux au sud semblent associés, avec des compositions courbes, soulignant les diagonales des angles des chapiteaux. Un motif similaire est dessiné avec des végétaux à rinceaux et palmettes au nord, puis des oiseaux recourbés au centre sud et enfin des oiseaux affrontés sur chaque angle au sud. On voit ici également une progression dans la valeur accordée au motif, se dirigeant ici depuis le nord vers le sud. Au nord de la baie, une superposition d'oiseaux sur des lions associe dans une composition valorisante les figures allégoriques des divinités terrestres et célestes.

Le système est relativement similaire au second niveau de l'église de Gensac-la-Pallue⁷²⁵, où se trouvent également cinq arcades en plein cintre surmontant les portails du premier niveau (**fig. 167**). Leurs lignes d'archivoltes au motif de pointes de diamant participent à unifier l'ensemble. Les tailloirs des chapiteaux géminés portent aussi le même motif avec une ligne de

⁷²⁴ Ternet, 2006, p. 555. Édifiée entre 1130 et 1140.

⁷²⁵ Camus, 2011. Datée du second quart du XII^e siècle.

damier percé entre deux bandes lisses. Les chapiteaux sont associés deux par deux, affrontés dans les arcatures. Autour de l'arcade centrale, une représentation de la scène de *Noli me tangere* est installée au nord et une superposition de lions sublimés par leur ornementation au sud. Les chapiteaux de l'arcade au sud sont végétalisés avec des rinceaux à palmettes formant un motif dense et ordonné. Spontanés au sud, ils sont soufflés par des figures léonines aux angles dans la partie sud. L'astragale de ce chapiteau et du suivant sont incisés sur deux rangs, comme pour cinq autres chapiteaux sur ce niveau. À l'extrémité sud, deux chapiteaux valorisent des motifs d'oiseaux : ils sont superposés avec leurs cous enroulés au nord et au sud ils encadrent une figure humaine au centre, à laquelle ils sont liés par un rinceau. L'astragale de ce dernier chapiteau est aussi incisé. Au nord de l'arcade centrale, on trouve un chapiteau végétalisé à rinceaux noués régulièrement et à palmettes épanouies avec l'astragale incisé. Il fait face à un chapiteau végétalisé associant une figure léonine valorisée par ses attributs qui recourbe sa gueule vers la tête d'un homme debout derrière lui. L'association des deux figures semble positive, même si la posture des deux protagonistes rappelle celle de la scène de Samson et du lion. Le chapiteau suivant sous l'arcade nord est entièrement végétalisé, avec des rinceaux noués dans la partie centrale et des palmettes recourbées dans les angles. L'astragale est incisé ici aussi, comme sur le chapiteau du même type au nord du portail central, ainsi que le dernier qui lui fait face. Celui-ci présente deux couronnes de figures aviaires superposées, recourbées dans la partie inférieure et penchées vers l'avant sur la partie supérieure.

De part et d'autre du registre, des chapiteaux à palmettes sont sculptés avec un faible relief, dans des motifs peu développés. On peut les envisager comme un point de départ dans l'évolution sémantique et spirituelle de ce niveau, qui s'achève avec la scène consécutive à la résurrection, le *Noli me tangere* au centre. Le premier niveau développe également de nombreux motifs végétalisés ordonnés et abondants, ainsi que des rinceaux très simplement dessinés, réduits à quelques traits aux extrémités de la façade. Ils délimitent cet espace et initient ici aussi le développement de la sémantique végétale.

Le second et le troisième niveau sont séparés par une ligne d'impostes au motif géométrisant où deux lignes de dents de scie sont affrontées sur une série de billettes. Sur ce registre, une série de six arcades est installée, dont la hauteur est réduite par rapport au second niveau. Cette diminution progressive des niveaux des arcades crée un effet d'élancement sur la façade. Les colonnettes sont seulement ornées de trois bagues dans la partie supérieure, correspondant à l'emplacement du chapiteau. Les lignes d'archivoltes sont identiques, avec un motif de pointes de diamant quadripartites. Seul le motif disposé sur les claveaux sommier est modifié entre chaque arcade. Ils se rapportent aux figures représentées sur les modillons. Les motifs des tailloirs géminés sont presque identiques, mais on note d'abord une variation sur le motif végétalisé. Il s'agit de palmettes circonscrites dans leurs rinceaux sur tous les supports, à l'exception du tailloir à l'extrémité septentrionale et du second depuis le nord. Ici, ce sont des doubles palmettes alternant les formes recroquevillées et épanouies. Les deux motifs sont assez proches l'un de l'autre et la forme des palmettes circonscrites semble représenter un aboutissement du premier. Le motif du liseré supérieur présente également un infléchissement du nord vers le sud. À l'extrémité septentrionale, une ligne de billettes devient une ligne de dents de scie, puis une série de demi-oves pour repasser à la billette puis à la série de petits losanges sur les deux avant-derniers supports au sud. Le dernier support méridional présente une simple ligne sur la partie supérieure. En considérant les deux variations des décors, on

perçoit une évolution des formes vers le sud, où les palmettes achèvent d'être circonscrites dans leurs rinceaux à palmettes et où la ligne de losange est la plus détaillée.

Dans les niveaux supérieurs des églises de Gensac-la-Pallue et de Plassac, on voit donc des formations autonomes, qui tiennent un discours construit entre leurs propres supports, sans qu'elles n'interagissent avec les niveaux inférieurs.

Les façades suivantes ne développent aucune image ou figure sur les parties supérieures. La disposition des motifs ornementaux géométriques et végétalisés permet également de structurer un niveau cohérent pour lui-même.

La façade de l'église de Châtres⁷²⁶ présente une ornementation répartie sur trois niveaux. Ils sont séparés par des lignes d'impôtes végétalisées au même motif de doubles palmettes alternées dont l'enroulement des feuilles ressort bien de la façade. Surmontant le niveau tripartite des portails, le second présente cinq arcades quand le dernier en comprend neuf. La gradation du nombre d'arcades amplifie l'impression d'élévation pour le spectateur.

Sur le registre intermédiaire, les arcades latérales en tiers-point encadrent la baie majeure surmontée d'un arc en plein cintre (**fig. 168**). Les frises continues avec les chapiteaux présentent les mêmes motifs végétalisés de part et d'autre de la façade, unifiant l'ensemble. Les lignes d'impôtes continues avec les tailloirs sont quant à elles différenciées au nord et au sud. Au nord, une file de doubles palmettes alternées à rinceaux fins est sculptée. Au sud, ce sont des doubles palmettes recroquevillées associées par paires par un lien. Les deux côtés du niveau sont également distincts par le décor des colonnettes intermédiaires ornées d'écailles au nord et d'un ruban de perles enroulé au sud. Toutes les lignes d'archivoltes sont différenciées. Sur l'arcade centrale, le motif forme une file de doubles rinceaux formant régulièrement des creux où de grosses fleurs en boutons sont représentées. De part et d'autre, une ligne d'archivolte présente un décor végétalisé et un second géométrique. Au sud, le premier motif présente une série de palmettes affrontées et nouées dans leurs rinceaux dont la forme et la disposition correspondent avec celles du portail central. Le motif à l'extrémité montre un décor de damier serré. Au nord de la baie, le motif géométrisant présente une série de petits sabliers alignés sur trois rangées. La dernière ligne d'archivolte présente une série de doubles palmettes en S. On remarque ici une structuration du niveau qui correspond au système mis en œuvre au registre des portails : les frises et les chapiteaux unifient l'ensemble, quand les lignes d'impôtes continues avec les tailloirs et les colonnettes divisent l'ensemble en deux parties nord et sud. Enfin, les sculptures des archivoltes singularisent chaque arcade et leur confèrent une autonomie dans la façade.

Au dernier registre, les neuf arcades en tiers-point sont prises entre les deux chapiteaux des contreforts colonnes (**fig. 169**). Le décor, presque exclusivement végétalisé, recouvre les chapiteaux, leurs tailloirs ainsi que les lignes des archivoltes. Les décors des chapiteaux montrent une évolution graduelle depuis les extérieurs de la façade vers l'arcade centrale. De part et d'autre, le même modèle lisse à feuilles enroulées sur les angles est installé aux extrémités. Depuis le sud, le chapiteau suivant en direction du centre de la façade présente un léger allongement des palmettes, qui s'épanouissent sur les chapiteaux suivants. La quatrième corbeille depuis le sud montre un motif abouti de doubles palmettes circonscrites dans leurs

⁷²⁶ Pêcheur, 1999. Globalement datée du XII^e siècle.

rincaux, toujours associés à des palmettes développées et enroulées aux angles. Depuis le sud, le second chapiteau présente des palmettes enroulées, quand le troisième est sculpté d'un motif de doubles palmettes à peine esquissées sur deux couronnes. La quatrième corbeille développe ce modèle avec des feuilles naturalisées et s'enroulant dans les parties supérieures. De part et d'autre de l'arcade centrale, le motif de palmettes en couronne se retrouve au sud et celui de rinceau à palmettes aux angles est installé au nord.

Les tailloirs des quatre chapiteaux centraux prennent le même motif de doubles palmettes. Au sud, ce sont des palmettes aux rinceaux entrecroisés qui s'accordent avec les thématiques des chapiteaux, comme au nord où les tailloirs présentent des palmettes jaillissantes et des doubles palmettes. La mise en œuvre des décors sur les chapiteaux et les tailloirs proposent donc une focalisation vers l'arcade centrale.

Les motifs disposés sur les lignes d'archivoltes engagent un autre mouvement, du nord vers le sud. Ici, un décor de damier au nord est repris, opérant une transition vers les motifs végétalisés suivants par le biais de la tresse entrelacée qui suit. Elle aboutit sur des motifs de doubles palmettes sèches, se succédant sur deux supports, avant de devenir des doubles palmettes à rinceaux croisés sur la partie centrale de la façade. En continuant vers le sud, le motif continue à se développer avec des feuilles qui s'épanouissent et qui sont liées deux par deux, avant de devenir une file de rinceaux à palmettes épanouies alternativement au-dessus et au-dessous du motif. On retrouve ici la valeur de l'abondance ajoutée à la sémantique généralement glorifiante des végétaux. Sur les deux dernières arcades au nord de la façade, le motif se réduit progressivement en redevenant une série de doubles palmettes.

Sur le chapiteau au sud du contrefort-colonne, le motif est végétalisé avec un entrelacement régulier des rinceaux et des palmettes épanouies. Le tailloir reprend les mêmes motifs que sur les lignes d'imposte. Au nord, le décor très différent de l'ensemble de la façade. Il s'agit de l'unique chapiteau à figuration, ici des protomés sortants des rinceaux. Le tailloir est également différencié avec un motif de doubles palmettes.

L'agencement de l'œuvre de la façade de l'abbatiale de Châtres est similaire à celle de l'église de Bourg-Charente⁷²⁷. Ici, le niveau intermédiaire multiplie les arcades, avec sept arcades de part et d'autre de la baie au second niveau. Le troisième registre ne compte que six arcs en plein cintre (**fig. 170**).

Le premier niveau présente peu d'ornementation sur toute l'ampleur des trois portails. Dans la partie supérieure, seules les lignes d'archivoltes sont ornées, portant toutes la même série de pointes de diamant. On note seulement un infléchissement du motif à l'extrémité nord, avec des petites pointes de diamant quadripartites, avant de se développer avec huit branches. Les colonnettes supportent simplement trois fines bagues au niveau du chapiteau. Seuls les tailloirs continus connaissent une variation du motif entre le nord et le sud, divisant l'espace en deux parties. Au nord, une ligne de dents de scie se trouve sur le liseré supérieur des supports, auquel s'ajoutent deux bandes de demi-oves séparées par une ligne incisée (déjà présente au nord) sur la partie chanfreinée du support. La disposition des décors ici insiste donc sur une division de l'espace et sur une évolution des motifs vers une forme d'abondance structurée du nord vers le sud.

⁷²⁷ Camus, 2009, p. 486. Datée entre 1130 et 1150.

Les deux premiers niveaux de la façade sont séparés par une ligne d'impostes végétalisées au motif de doubles palmettes alternées soutenues par une série de modillons figurés. Il s'agit du seul espace sur la façade où l'on peut apprécier ces catégories de motif, le reste étant strictement géométrisant.

Au centre, la baie est surmontée d'une ligne d'archivolte à dents de scie, que l'on retrouve sur deux supports au sud et un au nord, alternant avec des lignes d'archivoltes dédoublant ce motif (**fig. 171**). Il comprend également des rubans plissés et des doubles séries d'oves. Les motifs des voussures prennent des formes exclusivement géométriques, réparties sur deux rangées, continuant régulièrement le motif de leurs archivoltes. Seules deux voussures au nord laissent apparaître des fleurs en étoiles, disposées par trois sur les supports. Un motif de cercles entrelacés est aussi sculpté sur une seule ligne à l'extrémité sud de la façade. Ces trois supports sont ceux couronnés par une ligne d'archivoltes à série d'oves.

Les chapiteaux sont divisés en deux groupes. Un premier comprend les deux chapiteaux au nord de la baie et les cinq sur sa partie sud. Ils sont bagués et supportent un tailloir à séries de dents de scie. Les cinq autres chapiteaux sont simplement épannelés et sont coiffés d'un tailloir à deux rangs de rubans plissés, à l'instar des impostes latérales.

Ici, contrairement à l'église abbatiale de Châtres, la disposition des motifs ne semble pas indiquer de progression linéaire, mais invite plutôt le regard du spectateur à circuler de motif en motif et à former différents groupes. Le système correspond plus favorablement à celui du niveau supérieur de l'église de Ruffec. L'organisation des supports contribue également à valoriser la baie.

Le dernier niveau comprend une série de six arcades, dont les lignes d'archivoltes reprennent le motif de pointes de diamant quadripartites qu'on a pu observer au nord du premier niveau (**fig. 172**). Les chapiteaux présentent tous des modules allongés avec de petites palmettes simulées dans les angles supérieurs et dont les deux tiers inférieurs sont laissés lisses. Deux chapiteaux développent une palmette rayonnante sur leur angle principal et un chapiteau de la seconde arcade au nord montre des palmettes à rinceaux croisés. La ligne d'imposte est continue avec les tailloirs. Ils se composent d'une série de portions de supports aux motifs géométrisants, alternant régulièrement entre des motifs d'entrelacs perlés, de dents de scie, de cercles entremêlés et de pointes de diamant. Ici encore, il n'y a pas de sens directeur, mais une recherche de circulation et d'association des formes, qui jouent sur les creux et les pleins de manière à créer du relief sur la façade.

L'abondance, la variété et la dispersion des motifs géométriques apparaissent ici proposer une méditation sur l'incorporalité des formes. Leur accessibilité invite le spectateur à contempler ces images et à les développer par l'esprit, les classer, les organiser dans un travail d'élévation spirituelle.

Les églises de Montmoreau⁷²⁸ et d'Aubeterre-sur-Dronne⁷²⁹ sont contemporaines de la façade occidentale de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe⁷³⁰. Sur cette dernière, le complexe du registre supérieur développe une majorité d'éléments géométrisants, comme c'est également le cas au niveau des portails (**fig. 173**). L'espace est ceint par deux lignes d'impostes

⁷²⁸ Daras, 1961b. Datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

⁷²⁹ Gillet, 2014, p. 49. Datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

⁷³⁰ Cf. Volume III, notice III.8., p. 295-299.

continues dans sa partie inférieure, avec un motif de damier et une série de palmettes enroulées dans la partie supérieure. Entre les deux, une nouvelle ligne d'impostes continues avec les taillloirs des chapiteaux présente un motif de palmettes épanouies au dessin largement simplifié. Ces trois éléments participent à former un registre horizontal dans lequel on tend à associer tous les éléments.

Les arcades nord et sud reflètent les portails du premier niveau, avec l'insertion d'un oculus aveugle de chaque côté, légèrement désaxé vers les extérieurs de la façade. Sur la partie centrale, la baie est surmontée par une triple voussure et encadrée par deux arcades mineures. Toutes les voussures et toutes les lignes d'archivoltes du niveau sont différenciées. Seules les lignes d'archivoltes des arcatures des travées nord et sud lient l'ensemble, avec la mise en œuvre d'un motif de pointe de diamant respectivement octopartite et quadripartite.

Dans l'ensemble de ces trois travées, les chapiteaux de colonnettes engagent des motifs soit figurés, soit végétalisés, soit une association des deux. À l'extrémité nord, deux figures de lions sont affrontées et recourbées. Puis, sur le chapiteau au sud de l'arcade nord ainsi que sur les deux encadrant l'arcade mineure au nord de la travée centrale, sur le chapiteau de pilastre et sur la corbeille à l'extrémité nord de la baie, ce sont des motifs végétalisés associant des doubles palmettes enroulées dans les angles. En poursuivant vers le sud, les six supports suivants sont figurés. Les figures léonines du chapiteau au nord de la façade sont aussi positionnées sur le côté septentrional de la baie, avec une gueule léonine les surplombant à l'angle. On les rencontre encore sur le chapiteau de pilastre au sud et le chapiteau au nord de l'arcade médiane sud avec les queues végétalisées. Sur le chapiteau au sud de la travée médiane, les lions soufflent finalement des palmettes. Ils semblent suivre une progression, une végétalisation et donc une ascension spirituelle depuis le nord vers le sud. Ils sont également sur les chapiteaux superposés de la colonne-contrefort au nord de la façade. Les chapiteaux au sud de la baie associent une gueule léonine à des figures d'oiseaux, doublant donc la portée sémantique valorisante de l'ensemble. On voit donc ici une mise en valeur de la baie, et notamment de sa moitié méridionale, qui semble faire partie d'un mouvement plus important qui tend à montrer une évolution, un parcours sémantique valorisant qui se dirige vers le sud.

La façade de l'église de Montmoreau présente un second niveau relativement lisible, composé d'arcs en plein cintre isolés dans les travées latérales et d'une série de trois arcades dans la partie centrale où la baie est positionnée (**fig. 174**). Toutes les lignes d'archivoltes sont couvertes de séries de pointes de diamant surmontées de liserés de dents de scie. Les chapiteaux réceptionnant les arcs portent des décors végétalisés similaires avec des associations de doubles palmettes allongées et avec des feuilles enroulées aux angles. Deux corbeilles positionnées aux extrémités de travée centrale se démarquent dans l'ensemble avec des figures léonines dans la partie supérieure au centre de chaque face. Elles disposent de tous les attributs positifs et soufflent les palmettes. La corbeille méridionale présente des feuilles développées aux angles. La disposition de ces sculptures valorise d'abord la travée centrale et enserre la baie dans un cadre protecteur à vertu apotropaïque.

Le développement végétal dans la partie sud correspond au mouvement des végétaux disposés dans les décors des chapiteaux surmontant les contreforts-colonnes. Ce sont des compositions associant des doubles palmettes dans des constructions ordonnées. La seule différence modifiant la sémantique des représentations concerne le comportement des

palmettes. Au nord, elles sont recroquevillées, quant au sud elles commencent à s'ouvrir, pour finir par s'épanouir totalement sur le chapiteau méridional. On avance donc dans cette direction vers une représentation qui évoque l'abondance de la nature originelle et le cheminement du nord vers le sud évoque celui de l'esprit qui s'élève. Le niveau fonctionne donc pour lui-même de manière linéaire.

Sur la façade de l'église d'Aubeterre-sur-Dronne⁷³¹, le second niveau développe une ornementation plus dense et variée. L'ensemble des chapiteaux et des parties supérieures avec les métopes et les modillons ont été modifiés durant les restaurations réalisées après 1914 et ne peuvent être pris en compte ici⁷³².

Les deux parties de la façade sont séparées par une ligne d'imposte portant deux lignes d'oves affrontées (**fig. 175**). Le second niveau met en valeur des arcatures disposées en séries de quatre dans les travées latérales et par cinq dans l'espace médian (**fig. 176**). La baie est positionnée au centre de l'ensemble, surmontée par une voussure légèrement plus haute que les autres (**fig. 175**). Elle est également valorisée par des colonnettes ornées, l'une torse au nord et la seconde écaillée au sud. Le motif de cordelette disposé sur sa ligne d'archivolte est également unique dans le complexe. Dans la travée centrale, les lignes d'archivoltes des arcades mineures sont couvertes de motifs de damier et l'ensemble des cinq voussures porte un décor de série de doubles palmettes circonscrites dans leurs rinceaux. Au plus près de la travée centrale, les deux voussures au nord et au sud engagent le même motif de fleurs à quatre pétales (**fig. 176**).

Au nord et au sud de la façade, les lignes d'archivolte sont couvertes de séries de pointes de diamant (**fig. 176**). De part et d'autre de la façade, les voussures aux extrémités ainsi que la seconde au nord présentent une série de palmettes dont les rinceaux sont croisés et rabattus en passant par-dessus les feuilles, sans formuler un motif de palmette circonscrite abouti. Au sud, sur les deux voussures suivantes, on trouve des motifs de fleurs, prises dans des cercles perlés d'abord, puis dans des cercles de dents de scie. Au sud, la troisième voussure reprend le motif de pointes de diamant, sur deux rangées, séparées par un liseré de perles. Si chaque arcade est individualisée et que les trois parties du niveau sont différenciées, les motifs disposés dans la partie supérieure des archivoltes et au bas des voussures permettent de lier l'ensemble. Au-dessus de chaque ligne d'archivolte, un liseré de dents de scie associe toutes les unités de ce complexe. La ligne de perles dans la partie inférieure des arcatures participe également à créer un groupe uni. On note un léger infléchissement du motif dans les parties sud qui tend plus vers une série de petits losanges.

Dans la partie supérieure de la façade de l'église d'Aubeterre-sur-Dronne, l'ornementation géométrisante vise à diriger une focalisation du regard vers la baie. Le niveau engage une construction similaire à celle du premier niveau, où l'organisation des motifs des parties latérales est dirigée vers le centre de la façade, puis dans la partie centrale vers l'ouverture. L'ornementation des deux niveaux travaille de la même manière avec le même objectif.

⁷³¹ Daras, 1961b ; Gillet, 2014, p. 49. Datées de la seconde moitié du XII^e siècle.

⁷³² Gillet, 2014, p. 49. Datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

Dans l'ensemble des cas pris en compte ici, on note une recherche de création d'un espace longitudinal au second niveau, à travers la mise en œuvre de motifs communs sur les voussures, ou continus sur les lignes d'impostes et d'archivoltes. À l'intérieur de ces complexes, une division est régulièrement opérée entre les parties nord et sud avec l'apposition de motifs différenciés et valorisant davantage la partie méridionale. Dans d'autres cas, on relève une progression formelle et sémantique dans la mise en œuvre des ornements, se dirigeant soit vers l'espace de la baie, soit vers la partie sud de la façade. Cette appréciation de la partie méridionale des façades entre en cohérence avec les propos d'Amalaire de Metz sur la dualité nord-sud des églises : « Les femmes se tiennent du côté nord, démontrant ainsi que les plus débiles, qui ne peuvent supporter l'ardeur des tentations, doivent être placées au-dessous »⁷³³. Ces propos, repris de nombreuses fois, expriment une dévalorisation de la partie septentrionale du bâtiment⁷³⁴. La mise en valeur ornementale des parties méridionales des façades, comme les décors formulant un cheminement spirituel sur un axe nord-sud ou avec des aboutissements dans la partie sud (hors extrémité) de la façade, pourraient se rapporter à ce principe, où les « esprits amoindris » sont positionnés au nord, et les « plus élevés » au sud. La disposition des ornements refléterait cette division de l'espace et des laïcs ainsi que la progression envisagée de l'un à l'autre.

III.1.2.2. La complémentarité mène à la synthèse...

Les éléments protéiformes qui composent les façades à arcatures font partie d'un réseau, qui est en partie organisé par la conduite des motifs ornementaux.

On s'intéresse d'abord au niveau des portails afin de caractériser les liens établis entre eux par l'action des ornements. Dans un second temps, on regardera l'ensemble des façades et la manière dont l'organisation et la circulation des motifs permettent de formuler une synthèse globale, correspondant au programme de la façade.

III.1.2.2.1. *...dans les fonctions et usages des portails*

Lorsqu'ils sont envisagés de manière isolée, les portails sont autonomes et forment un discours cohérent. L'observation du complexe décoratif semble les mettre en relation afin de formuler une lecture globale de l'ensemble et d'accéder à un niveau supérieur de discours. Cette idée développée par François Garnier dès le début des années 1980⁷³⁵, qui est appliquée par Jean-Claude Bonne en 1985 à propos du tympan de Sainte-Foy de Conques⁷³⁶. En 1999, Andreas Hartmann le formule de la manière suivante à propos du portail de Saint-Trophime d'Arles : « La lecture proposée invite à ne pas s'arrêter à la seule reconnaissance des scènes sculptées sur le portail, mais à chercher à comprendre les rapports étroits qui les unissent, en prêtant une grande attention à leurs emplacements respectifs. »⁷³⁷. Cette idée n'a cessé de se développer depuis⁷³⁸.

⁷³³ Alverny, 1977, p.115. Amalarius, *Liber officialis*, II, 2 : *De situ ecclesiae*, éd. I. M. Hanssens, Opéra omnia, II, Rome, 1948, p. 262-264.

⁷³⁴ Rauwel, 2013, p. 175-176.

⁷³⁵ Garnier, 1982.

⁷³⁶ Bonne, 1985.

⁷³⁷ Hartmann-Virnich, 1999, p.22.

⁷³⁸ Fraisse, Cazes, 2023, p. 230-231.

On envisage ici que la disposition et l'agencement des motifs ornementaux engagent une circulation du regard et des idées dans l'ensemble du décor, offrant un nouveau niveau de lecture, complémentaire avec ceux portés par les unités formelles et discursives de la façade. Trois modes de fonctionnements sont à différencier ici, selon qu'il s'agisse de portails à image ou de portails à majorité ornementale.

La façade de la cathédrale d'Angoulême a été abondamment restaurée dans toutes ses parties lors des travaux réalisés sous la direction de Paul Abadie entre 1852 et 1880⁷³⁹. Le premier registre a été largement repris à ce moment. Le portail central reste le plus affecté, recrée au XIX^e siècle après avoir laissé sa place à une porte classicisante portant l'inscription « Temple de la Raison » depuis la fin du XVIII^e siècle. Toutefois, sur des dessins antérieurs aux restaurations, la voussure supérieure du portail central roman est suffisamment visible. La sculpture qui subsiste sur cette partie correspond à l'iconographie ancienne et – en accord avec les recherches de Pierre Dubourg-Noves – relève de la construction romane sous l'épiscopat de Girard II.

Dans les éléments originaux, les frises des portails sud et les figures combattantes sur la voussure du portail central portent le même discours (en orange, **fig. 177**). Elles glorifient la lutte contre le paganisme, sous toutes ses formes, à la fois passée et présente. Elles sont associées sur la voussure du portail à des figures symboliques qui se réfèrent au Christ (les lions en bleu, **fig. 177**) et au divin (les oiseaux en rose, **fig. 177**), extraites des motifs figurés dans l'ornementation des voussures et des frises des portails mineurs. Une synthèse de l'ensemble des discours tenus dans les portails mineurs est donc mis en œuvre sur décor de la voussure du portail. Il s'impose comme une formulation complète et complexe de tous les enjeux du registre.

La façade du transept de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe⁷⁴⁰ montre également un réinvestissement des éléments ornementaux végétaux et animaliers des portails mineurs dans le décor du portail majeur (**fig. 178**). Leurs enjeux symboliques et sémantiques sont superposés pour compléter l'image synthétique surmontant le portail. Ils unifient la façade et à en faire une œuvre globale où chaque unité participe d'un discours commun.

La continuité des motifs sur les lignes d'impostes unifie l'ensemble et matérialise son unité de part et d'autre de la façade. La densification ornementale et sémantique du décor à partir de l'espace du portail, avec l'ajout de figures d'oiseaux dans les lignes d'impostes, contribue également à le marquer dans l'ensemble de l'œuvre, sans l'en extraire.

À l'église contemporaine de Châteauneuf-sur-Charente⁷⁴¹, les ornements des deux portails aveugles sont aussi réemployés dans le décor surmontant le portail central, exprimant leur complémentarité (**fig. 179**). Les motifs végétaux des archivoltas des portails mineurs sont exploités dans le décor du portail majeur, en se croisant : ceux du portail sud se trouvent au nord sur le portail central et inversement. Les figures léonines soufflantes qui sont disposées sur les parties inférieures et centrales des voussures des portails latéraux se retrouvent également dans la partie inférieure nord de la première et de la seconde voussure du portail

⁷³⁹ Dubourg-Noves, 1974a, Chapitre I. Cf. Volume III, notice III.1., p. 8-18.

⁷⁴⁰ Cf. Volume III, notice III.8., p. 282-293.

⁷⁴¹ Cf. Volume III, notice III.5., p. 163-169.

central. Ils tracent un lien visible entre les différentes entités de la façade, faisant du registre une œuvre globale. Il indique ainsi au spectateur l'aspect complémentaire des discours de ces deux portails, dont la synthèse est développée dans le décor de l'espace central. Sur ce dernier, un parcours se dessine également entre les deux types de lions, qui nous entraîne du nord vers le sud puis de nouveau vers le nord, et inversement. La dispersion organisée des motifs sur les façades propose un parcours visuel transversal sur l'ensemble des portails.

Sur la façade de l'église Saint-André de Ruffec⁷⁴², les motifs ornementaux circulent et s'entrecroisent dans l'espace des trois portails (**fig. 180**). Les motifs des lignes d'impôtes sont alternés sur l'ensemble du premier niveau. Dans l'ensemble du portail sud ainsi que sur une partie du portail central, les impôtes continues avec les tailloirs portent un décor de dents de scie sur deux rangées séparées par une ligne en relief (en orange **fig. 180**). Sous le portail nord, c'est un motif de double file de croix qui couvre les tailloirs et impôtes continus (en jaune orangé, **fig. 180**), à l'exception d'une portion de frise au sud du portail. Sur les extrémités de la façade, on note un changement : le motif de dents de scie se retrouve à l'extrémité nord et celui de croix disposé au nord est repris autour de la colonne-contrefort engagée au sud. Cette inversion des motifs participe à faire circuler le regard, mais aussi à clore l'espace de la façade.

Une seule portion de tailloirs présente un motif végétalisé, au-dessus des deux chapiteaux au plus proche du vantail au sud du portail. Le motif de rinceaux épais et striés à grosses palmettes enroulées (en vert kaki, **fig. 180**), avec une figure d'oiseau ajoutée sur la partie nord du second tailloir, est à associer au décor des chapiteaux avec les mêmes végétaux au sud du portail et à celui de figures aviaires et léonines au sud de l'ouverture de la porte.

Sur l'ensemble des portails, on note l'importance du décor végétalisé, qui apparaît sous plusieurs modalités. Sur les lignes d'archivolte des portails au centre et au sud de la façade une série de doubles palmettes alternent les formes recroquevillées et épanouies (en vert foncé, **fig. 180**). Elles sont différenciées de celles du portail nord, au motif de doubles palmettes croisées (en vert pâle, **fig. 180**). L'association des parties centrales et méridionales de la façade est donc renforcée. C'est un système qu'on rencontre également sur d'autres façades comme celles de Montmoreau-Saint-Cybard.

Sur le portail central de l'église de Ruffec, on note également le remploi du décor de la ligne d'archivolte sur la partie inférieure et centrale de la première voussure. Ce système crée une cohérence dans l'ensemble des voussures du portail, qui sont circonscrites dans un espace clos délimité par la série ordonnée des doubles palmettes. Dans les parties latérales de la première voussure, le motif végétalisé est différencié. Ce qui est conservé montre qu'il s'agit des mêmes motifs au nord et au sud, avec des palmettes jaillissantes associées par paires affrontées.

Les décors végétalisés des chapiteaux des portails latéraux engagent à les associer. Sur les chapiteaux au sud de la façade et au nord du portail nord, les mêmes palmettes jaillissantes font circuler le regard du spectateur de part et d'autre du complexe (en vert clair, **fig. 180**). Dans la partie septentrionale de la façade, un motif de série de perles est sculpté autour du contrefort

⁷⁴² Camus, 2009, 479-482. Réalisée dans le second quart du XII^e siècle.

(en jaune, **fig. 180**). Il est à associer à la ligne de cache-joint entre la première et la seconde voussure du portail central, conservée sur la partie sud.

En mêlant les circulations dues à l'agencement des motifs sur les lignes d'impôstes continues avec les tailloirs et celles des chapiteaux et des voussures, on note le mouvement circulaire qui est engagé, permettant ainsi d'embrasser l'ensemble du complexe et d'en apprécier les différents niveaux de discours.

Sur la façade de l'église Saint-Léger de Cognac⁷⁴³, le motif disposé sur les liserés supérieurs des tailloirs s'entrecroise dans les parties conservées de la façade (en vert kaki, **fig. 181**). Le motif géométrique représenté dans la partie nord des ébrasements du portail central est repris autour de la colonne-contrefort au sud du portail et au-dessus du chapiteau attenant (en jaune orangé, **fig. 181**). Entre ces portions de la façade, un motif de file de palmettes circonscrites couvre les parties supérieures des tailloirs passant sur la colonne-contrefort au nord du portail et au-dessus du chapiteau au nord, sur les tailloirs continus des ébrasements sud et sous le portail au sud de la façade (en vert clair, **fig. 181**).

Un nouveau système de circulation est mis en place entre le motif sur le tailloir continu avec les impostes dans les ébrasements et la frise sous le portail sud. Ils présentent un motif similaire de doubles palmettes enroulées et affrontées deux par deux. Le motif de la frise ajoute seulement des digitations de feuilles dans la partie haute pour emplir le support (en vert moyen, **fig. 181**). L'association de ces deux motifs crée une circulation ininterrompue sur la façade et permet d'en associer toutes les parties, quand sa modification sur la ligne d'imposte sous le tympan sud forme une unité autonome et différenciée sur la façade.

Pour formuler une synthèse du fonctionnement visuel et discursif des portails monumentaux à arcature multiple, il faut se rappeler qu'ils comportent plusieurs niveaux de lecture (**fig. 182**). La plus petite unité correspond à un portail seul, le portail majeur étant une de ces entités avec la qualité supplémentaire de concentrer l'essence du discours global de l'œuvre.

Les images et les ornements du décor de l'œuvre sont organisés afin de construire un ensemble cohérent. Les images qui peuvent être développées dans les arcatures latérales sont complémentaires en thématiques et portent la sémantique générale du discours. L'image du portail majeur est le centre de l'œuvre et prime par tous les aspects architectoniques et formels. C'est une synthèse du discours global du complexe décoratif, l'œuvre dans l'œuvre, ce qui explique sa prééminence historiographique. Les voussures surmontant les images des portails latéraux sont souvent ornées d'éléments symboliques complémentaires des images de proximité et en correspondance avec les autres arcatures mineures. Les éléments présentés dans ces voussures sont reformulés dans une voussure du portail majeur. Les motifs observés sur les frises et les chapiteaux des ébrasements des portails latéraux peuvent également se mêler dans le décor d'une voussure du portail central. Les ornements des archivoltes latérales sont aussi réexploités sur le portail central, avec deux formules récurrentes : soit en reprenant un motif de même nature, soit en reproduisant les motifs de chaque portail latéral sur une portion du support de la partie centrale.

⁷⁴³ Genbeitel, 1998. Datée du milieu du XII^e siècle.

La disposition « croisée » des décors ornementaux sur la façade permet aussi de délimiter les unités d'espaces et de discours des façades. Le spectateur forme ainsi aisément des groupes dans le complexe. L'entrecroisement permet donc à la fois d'insérer une rupture, tout en créant un lien, un rythme associant les unités formelles et discursives des portails.

Le type des portails développant une ornementation géométrisante majoritaire fonctionne différemment, en étant moins centré sur les images, mais en valorisant surtout le point d'accès à l'édifice. La circulation des motifs ornementaux vient également lier les différents espaces de la façade et à accentuer leurs fonctions.

À l'église Saint-Jacques d'Aubeterre-sur-Dronne, les portails latéraux portent les mêmes ornements, sans accueillir les mêmes images⁷⁴⁴. On associe donc instinctivement les parties latérales du complexe, qui mènent vers le portail. Le lien entre les différents organes du registre est augmenté par la reprise de quelques motifs sur le portail central. Le décor des deux voussures extérieures sur les portails latéraux est reproduit sur les deux voussures intérieures du portail central, mais dans l'ordre inverse (**fig. 183**). La partie principale de la façade est différenciée grâce à l'inversion des motifs et l'ajout de nouveaux éléments décoratifs, tout en conservant une connexion avec les portails mineurs.

Tout au long des trois portails, on remarque surtout la ligne discontinue formée entre les tailloirs et les lignes d'imposte, qui portent tous le même motif linéaire d'un bout à l'autre de la façade. Elle unifie l'ensemble et permet d'en relier les discours, depuis les extérieurs vers l'ouverture la porte.

Le registre des portails de l'église de Montmoreau-Saint-Cybard fonctionne de manière similaire (**fig. 184**)⁷⁴⁵. Ici également, ce sont les lignes d'archivolte présentant le même motif de série de palmettes enroulées formant des vaguelettes qui engagent à associer les trois portails. Le portail central reste différencié dans l'ensemble par la ligne des impostes continues disposées dans les ébrasements du portail, qui est sculptée ici seulement. Le motif de série de demi-oves s'arrête de part et d'autre, après les colonnes-contreforts. Elle est associée au décor sculpté de la dernière voussure au-dessus du portail. La ligne formée par ces deux supports englobe l'ensemble qui surmonte les portes et participe à les isoler du reste de la façade et donc à valoriser le point d'accès dans l'édifice.

Les trois portails de la façade de l'église de Chalais sont assemblés par l'action des ornements disposés sur les lignes des impostes et des archivoltes (**fig. 185**)⁷⁴⁶. La ligne formée par les impostes continues avec les tailloirs présente un motif dense associant deux séries de dents de scie affrontées sur une ligne dans la partie inférieure, surmontée d'une série de demi-oves puis d'une nouvelle série de dents de scie plus allongées sur le liseré plane. La ligne se poursuit au-delà des portails, jusqu'aux parties occidentales des murs gouttereaux. Les lignes d'archivoltes reprennent le motif de dents de scie sur leurs parties supérieures, qui surmonte une série de doubles palmettes à longs rinceaux entrecroisés. Les deux motifs associés, l'un

⁷⁴⁴ Gillet, 2014, p. 49. Datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

⁷⁴⁵ Daras, 1961b. Datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

⁷⁴⁶ Georges, 1933. Datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

dans les parties hautes, l'autre dans les parties basses de la façade, forment un cadre continu qui encourage le spectateur à assembler différents discours dispensés dans les différentes parties de la façade dans un tout cohérent.

Au premier niveau de la façade occidentale de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe, contemporaine de celles de Chalais, Montmoreau-Saint-Cyabrd et d'Aubeterre-sur-Dronne⁷⁴⁷, on retrouve un jeu similaire d'association des motifs des lignes d'impostes et d'archivoltes (**fig. 186**). L'ensemble des tailloirs et des lignes d'impostes reprennent le même motif de doubles séries de demi-oves affrontées, associant l'ensemble des portails. Les lignes d'archivoltes mettent en œuvre le même motif de pointes de diamant, avec un léger infléchissement : sur le portail nord, elles sont octopartites, quand elles sont réduites à quatre arêtes au-dessus des portails centraux et méridionaux. L'association semble encore une fois favorable entre l'espace majeur encadrant la porte et l'unité au sud de la façade.

Sur les façades à décor géométrisant, le portail d'entrée domine par ses dimensions, mais aussi par son contenu sémantique. Tous les champs thématiques et formels explorés dans les portails latéraux – autonomes en forme et en discours – sont concentrés dans le décor du portail central, images et ornements compris. L'entrée dans l'édifice représentant un temps et un geste liturgique majeur dans le monde chrétien, son espace est ainsi doublement valorisé sur le bâtiment.

Pour formuler une nouvelle synthèse spécifique à cette typologie singulière de portails, on commence par reprendre la même structuration des unités formelles et discursives que sur les façades à tympan et arcatures figurées. La plus petite unité correspond à un portail seul, le portail majeur étant une de ces entités avec la qualité supplémentaire de renfermer le point d'intérêt de l'œuvre. L'ensemble des portails est généralement lié par des lignes d'archivoltes et d'impostes continues portant les mêmes motifs (**fig. 187**). Les portails latéraux présentent les images majeures de la façade dans leurs tympan. Elles sont complémentaires et associées par l'action de décors similaires dans les voussures, que l'on retrouve également sur le portail central. Ici, il est associé à des variations de ce premier motif. Si des motifs figurés sont présents dans les voussures du portail central, ils sont disposés entre deux motifs végétalisés.

Les motifs des voussures participent également à associer les ébrasements des portails de part et d'autre dans. Ils fonctionnent généralement par paires avec des associations historiées ou/et dans une dynamique méliorative depuis le nord vers le sud. De même, les motifs disposés dans les ébrasements du portail central présentent des symboliques de plus en plus valorisées en se rapprochant des portes. Le cas du portail sud est particulier, puisque les associations des décors sur les chapiteaux peuvent engager un mouvement vers l'extrémité sud ou le sud de la façade.

On a déjà remarqué un dernier type d'organisation sur les portails de la façade de l'église abbatiale de Châtres⁷⁴⁸ (**fig. 157**). On y observe d'abord une individualisation de chaque portail par l'action d'un motif différencié sur les lignes d'archivoltes, au nord, au sud et sur le portail

⁷⁴⁷ Cf. Volume III, notice III.8., p. 295-299.

⁷⁴⁸ Pêcheur, 1999. Globalement datée du XII^e siècle.

central (**fig. 188**). L'ensemble est ensuite divisé en deux parties nord et sud par le développement de différentes formes végétalisées. Enfin, le niveau est unifié avec l'apposition d'un même décor sur toutes les frises et les chapiteaux dans la partie inférieure de la façade.

L'agencement des motifs ornementaux dans les portails à triple arcature de l'ancien diocèse d'Angoulême permet à la fois d'englober l'ensemble des décors, formant une unité de registre, mais ils engagent aussi une circulation et une focalisation du regard du spectateur.

La construction de l'unité passe généralement par la mise en œuvre de motifs linéaires et continus sur les supports hauts (les archivoltes) et bas (la ligne d'imposte, les frises) du registre. On remarque également des motifs d'encadrement qui viennent « fermer » la façade de part et d'autre et donner la sensation au spectateur d'un cadre clos dans lequel concentrer son regard.

La variation des motifs entre les portails et les supports pousse le spectateur à faire circuler son regard dans les complexes en faisant des associations formelles. Il passe d'un motif à un autre sur la façade, circulant de motif en motif et ainsi d'idée en idée. Il scrute l'ensemble des discours « mineurs » et ses mouvements l'amènent à accéder à l'objet « majeur » du complexe des portails. Dans l'ensemble des groupes pris en compte ici, tous les éléments formels et discursifs tendent à guider vers la porte : soit en considérant en priorité l'image la surmontant ou la porte en tant que passage physique, centre de la liturgie chrétienne.

On note également l'importance de la division entre le nord et le sud dans le complexe. De même, la particularité des portails méridionaux associés au portail central matérialise sa valeur symbolique supérieure par rapport à celle du portail septentrional.

III.1.1.2.2. ...dans les fonctions et usages de la façade

Les façades et leurs décors sont conçus de manière à s'adresser au spectateur et à lui délivrer différents messages à travers plusieurs niveaux de lecture dans l'œuvre. Des recherches réalisées sur des façades romanes italiennes ont mis en valeur l'organisation de l'œuvre sculptée de manière à générer de l'information chez le spectateur, en considérant à la fois sa circulation oculaire et son espace d'appréciation de l'œuvre (la « space-box »)⁷⁴⁹.

C. Lakey s'appuie sur l'exemple de la cathédrale de Modène (v. 1135), où il considère que l'effet visuel est produit par les lignes tracées dans l'œuvre, qui sont autant de reliefs qui rythment l'ensemble⁷⁵⁰. Le concepteur du programme aurait ainsi disposé ces lignes de manière à ce qu'elles soient vues et reçues comme autant de signes directeurs par le spectateur⁷⁵¹. Les images-objets⁷⁵² sont aussi organisées de manière à favoriser un travail de « vision intérieure » en gérant « l'intervalle » dans la « space-box »⁷⁵³. La notion d'« intervalle » est ici empruntée à Thierry de Chartres dans *Commentarius super Rethoricam ad Herennium* (v. 1130) où elle désigne la distance entre le spectateur et l'image, qui conditionne celle entre l'objet et l'image mentale produite⁷⁵⁴.

⁷⁴⁹ Lakey, 2018.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 89.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 93-94.

⁷⁵² Baschet, 1996b.

⁷⁵³ Lakey, 2018, p. 122-123.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 125, d'après Thierry de Chartres, *Commentarius super Rethoricam ad Herennium* (c. 1130), in Rita Copeland et Ineke Sluiter, *Medieval Grammar and Rhetoric : Language Arts and Literary Theory*, AD 300-1475, Oxford University Press, 2009, p. 406-411.

À la cathédrale de Modène, comme à San Zeno de Vérone (v. 1120), la cathédrale de Crémone ou San Michele Maggiore de Pavie (1120-1130), la mise en œuvre spatiale des sculptures en considérant leur accessibilité sur la façade et la situation du spectateur permet de produire un programme parfait et parfaitement intelligible⁷⁵⁵. Selon l'auteur, ce procédé fait la différence entre la seule visibilité des formes sculptée et la réception intellectuelle et liturgique de l'œuvre⁷⁵⁶.

En s'accordant avec les principes développés ici, on s'intéressera d'abord à ce qui suit à la manière dont le déploiement ornemental participe de l'agencement des œuvres entre elles et sur la façade, de manière à atteindre le spectateur.

Sur la façade de la cathédrale d'Angoulême⁷⁵⁷, la mise en valeur du niveau des portails a déjà été remarquée, notamment grâce à une abondante ornementation accompagnant les images d'un point de vue formel et sémantique. C'est également le niveau le plus accessible, celui qui laisse le moins d'intervalles entre l'œuvre et le spectateur, lui permettant d'en apprécier l'ensemble des éléments intellectuels et liturgiques dans ses remémorations. Le groupe de la théophanie est le second à manifester une valeur supérieure par sa densité ornementale et les qualités des motifs sélectionnés pour être associés à la représentation. Entre les deux espaces, le cortège des figures apostoliques et virginales associées aux formes démoniaques chassant les allégories du mauvais aristocrate sur les parties latérales forment un lien entre les deux espaces majeurs de la façade.

La disposition des groupes sculptés, laissant des espaces lisses dans les parties latérales médianes, forme un sablier. Dans la partie haute de la façade, l'association entre la ligne supérieure des grandes figures et celles situées sous les arcades prend des dimensions similaires à celles des arcatures des tympans dans le premier niveau. Elles semblent fonctionner comme un miroir, ou une réponse entre les parties inférieures et supérieures de la façade. De même, le positionnement de la théophanie sous un arc en plein cintre intervient comme un reflet des formes du portail central (**fig. 189**).

Dans le cas de la façade de la cathédrale d'Angoulême, la lecture de la façade passe par la disposition et l'agencement des motifs ornementaux qui engagent le regard du spectateur à former des groupes sémantiques de sculpture avec différents niveaux de lecture. Le système d'arcatures à dimensions variables permet de délimiter des espaces qui sont autant de nouvelles associations formelles et discursives. L'association des deux permet de lier le niveau des portails à celui de la théophanie. Les portails des apôtres sont reflétés dans les figures des bienheureux, humbles, face à l'apparition divine et à la simulation du paradis aux moyens des ornements végétaux et géométriques. L'image qui se trouvait sur le portail central devait porter une thématique complémentaire du groupe théophanique, évoquant la divinité terrestre.

L'agencement des sculptures sur la façade de l'église de Ruffec, datée du second quart du XII^e siècle⁷⁵⁸, travaille avec un système similaire où le second niveau fait l'interface entre le portail central et la représentation théophanique. Les motifs ornementaux mis en œuvre dans

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 102 et 107.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁵⁷ Cf. Volume III, notice III.1., p. 8-13.

⁷⁵⁸ Camus, 2009, p. 479-482. Édifiée durant le second quart du XII^e siècle.

les voussures du portail sont réengagés dans la sculpture des arcatures du second niveau (**fig. 190**). Les figures de lions (en bleu), d'oiseaux (en rose) et d'hybride (en bleu foncé) ainsi que les motifs végétalisés (en vert) à rinceaux et palmettes qui sont organisés sur les voussures du portail central sont dispersés dans l'ensemble du second niveau, créant un lien entre les deux. Par opposition, aucun motif disposé autour des portails latéraux et des tympan n'est repris ici. Les grandes figures sont quant à elles dirigées vers la partie supérieure de la façade (en orange), le regard (ou le buste lorsqu'il ne reste que celui-ci) tourné vers la théophanie. L'ensemble forme une double structure pyramidale qui relie les trois organes de la façade en contournant la baie : le point central de la liturgie avec l'entrée dans l'édifice, le cortège apostolique et le la théophanie.

La façade de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe fonctionne de manière similaire⁷⁵⁹. La structure des portails du premier niveau se reflète dans les arcades du second. On le remarque surtout dans la partie méridionale, où les deux arcades du registre supérieur sont positionnées au plus près l'une de l'autre, séparées par un pilastre, reprenant la disposition des portails qu'ils surmontent. L'agencement ornemental, relativement absent de la partie supérieure et très dense dans la partie inférieure, incite le regard du spectateur à se concentrer sur le premier registre et progressivement vers la porte. La présence des figures forme le seul lien ténu entre les deux espaces. Les trois personnages de registre haut forment finalement un troisième trio, associé à ceux des tympan. Sa position dominante – au-dessus des deux premiers et avec des dimensions supérieures – lui procure une symbolique majeure qui surpasse celles des tympan. L'individualisation de chaque figure dans un paysage ornemental valorisant insiste également sur leur importance liturgique et/ou ecclésiologique individuelle (**fig. 191**).

Dans le cas de ce bras de transept, il ne faut pas oublier qu'il donne également accès au cimetière de l'abbaye. La disposition de ces grandes figures peut également porter une valeur funéraire visant à veiller et à accompagner les défunts⁷⁶⁰.

L'ensemble des unités formelles et discursives semble donc engager un programme global valorisant l'Église et ses entités, avant de diriger le regard vers la synthèse portée par le portail central. Ici comme à la cathédrale, on trouve des représentations liées au contexte politique et aux croisades directement positionnées au sud des portails. Elles sont particulièrement accessibles pour le spectateur, ce qui appuie la volonté de la part des concepteurs des programmes de les imprégner dans l'esprit des laïcs. Giovanna Valenzano revient en 2014 sur cette fonction nouvelle des portails au XII^e siècle, où les représentations historiques et politiques viennent interagir avec les scènes bibliques et les considérations spirituelles des programmes des portails⁷⁶¹. Pour l'auteur, ce phénomène témoigne d'un rôle nouveau assigné au portail en tant que support de communication politique de la cité.

La façade contemporaine de l'église de Saint-Pierre de Châteauneuf-sur-Charente montre une corrélation entre la disposition des arcades du premier et du second niveau dans les travées

⁷⁵⁹ Cf. Volume III, notice III.8., p. 290.

⁷⁶⁰ Maxwell, 2014.

⁷⁶¹ Valenzano, 2014.

latérales⁷⁶². Ni le format des images ni les motifs ornementaux ne sont réengagés d'un niveau à l'autre, ce qui semble ici indiquer que deux discours distincts sont superposés. La mise en œuvre d'une corniche à métopes et modillons marque particulièrement cette rupture formelle et discursive entre les deux espaces. Leurs thématiques globales sont tout de même complémentaires. Au premier niveau, la figuration du Tétramorphe et de l'Agneau christique est à associer aux figures du registre supérieur. Les saints Pierre et Paul, ainsi que le cavalier identifié comme un Constantin⁷⁶³, formulent une acceptation globale du pouvoir papal à Rome, en figurant les acteurs clés de la fondation ecclésiale (**fig. 192**).

Dans le groupe des façades à majorité d'ornementations géométrisantes de la seconde moitié du XII^e siècle, l'église d'Aubeterre-sur-Dronne se présente comme une référence⁷⁶⁴. Le lien entre les deux niveaux horizontaux se dessine ici par le remploi de motifs ornementaux. L'ensemble des arcatures des deux registres présentent une ligne de perles sur la partie inférieure de la première voussure. Elles relient l'ensemble des éléments de la façade et les maintiennent comme un groupe cohérent. De même, on retrouve une ligne de dents de scie sur le liseré supérieur des lignes d'archivoltes des arcatures du second niveau, des portails latéraux et sur la partie supérieure de la première voussure du portail central.

La ligne d'impostes continues qui sépare les deux registres remploie aussi un motif qui se trouve sur la face externe de la première voussure des portails latéraux (en bleu clair, **fig. 193**). Leur association forme une circulation pyramidale du regard, qui converge vers la baie du second niveau, point majeur de cet espace. De même, le motif de pointes de diamant présent sur les lignes d'archivolte des portails latéraux est repris sur les arcades de la travée centrale du niveau supérieur (en bleu foncé, **fig. 193**). Par opposition, l'usage des fleurs à quatre pétales en forme de croix sur les arcades des travées latérales se reflète dans les travées médianes des portails latéraux, puis la voussure inférieure du portail central, formant un triangle inversé (en vert, **fig. 193**).

L'usage des motifs ornementaux contribue donc ici à faire circuler le regard dans l'ensemble de la façade, mais les associations pyramidales vont engager le regard à se focaliser vers les points d'intérêt déjà remarqué dans chaque niveau : la baie et la porte.

Sur la façade de l'église de Montmoreau-Saint-Cybard⁷⁶⁵, on rencontre un système similaire, bien que l'ensemble du décor soit moins dense. Ici, l'ensemble de la façade est lié par les lignes d'archivoltes aux motifs de pointes de diamant qui surmontent chaque portail ou arcade. La disposition des motifs léonins sur la façade, seuls éléments figurés qui intègrent ce complexe, forme ici aussi une circulation pyramidale qui guide vers la partie sommitale (en bleu, **fig. 194**). Les figures des lions, allégories de la divinité terrestre sont donc ceux qui guident le regard vers les cieux dans un procédé d'épanouissement de l'âme, à l'image des procédés sémantiques menés par les groupes de végétaux associés à tous les niveaux de la façade (en vert, **fig. 194**).

⁷⁶² Cf. Volume III, notice III.5. 163-168

⁷⁶³ Tcherikover, 1995.

⁷⁶⁴ Gillet, 2014, p. 49. Datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

⁷⁶⁵ Daras, 1961b. Datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

Sur la façade occidentale de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe⁷⁶⁶, on note également un entrecroisement des motifs. La ligne de damier qui sépare les deux niveaux reprend le motif de la seconde ligne de cache joint du portail central. L'association de ces deux supports forme une pyramide inversée sur la façade, dirigeant le regard vers la porte (en rose, **fig. 195**). Les décors des chapiteaux au sud de baie et ceux encadrant les vantaux du portail marquent aussi une association formelle et sémantique (en bleu, **fig. 195**). Ce sont les seuls dans l'ensemble du complexe à associer les formes de lions et d'oiseaux dans des compositions valorisantes. Le lien entre les deux génère un axe reliant les deux points d'entrée – des hommes et de la lumière – dans le bâtiment.

On note également la disposition croisée des ornements entre le portail nord et l'arcade sud, qui reprennent les mêmes lignes d'archivoltes à pointes de diamant octopartites ainsi que les mêmes motifs de losanges alternants les creux et les pleins sur les claveaux de leurs voussures (en orange, **fig. 196**). De l'autre côté, les pointes de diamant quadripartites du portail sud (ainsi que du portail central) se retrouvent sur la ligne d'archivolte au nord du registre supérieur (en jaune, **fig. 196**). Les motifs de triangles affrontés sur une ligne sont reproduits en modifiant les éléments en reliefs entre les claveaux de la voussure du portail sud et ceux de l'oculus au nord de la façade (en blanc, **fig. 196**).

Dans le groupe des façades à arcatures multiples sur trois niveaux, dont font partie les églises de Gensac-la-Pallue, Châtres et Bourg-Charente, c'est la mise en œuvre des séries d'arcades qui structurent la façade, partiellement en lieux et places des motifs ornementaux.

À l'église de Bourg-Charente⁷⁶⁷, les niveaux inférieurs et supérieurs de la façade sont reliés par le décor de pointes de diamant. Elles sont quadripartites sur les lignes d'archivoltes du dernier registre, à l'instar des motifs positionnés au nord des portails et qui se poursuivent avec un format octopartite sur l'ensemble du registre (**fig. 197**).

Sur la façade de l'église de Châtres⁷⁶⁸, la frise et la ligne d'imposte se reflète entre les deux premiers niveaux. Elle présente des palmettes recroquevillées sur le registre médian alors qu'elles sont épanouies sur les portails, laissant envisager un mouvement évolutif des motifs en direction de la porte (en noir **fig. 198**). On note également la reprise, entre chaque niveau, de l'ornement de l'arcature inférieure sud sur celle supérieure au nord (en vert et orange **fig. 198**). Cette organisation implique un sens de lecture croissant ou décroissant qui relie chaque niveau de la façade et permet d'envisager l'ensemble des décors avec une continuité linéaire.

Ce type de façade à arcatures propose peu d'images au spectateur et la majorité de leurs discours est portée par le développement végétal. Il matérialise le développement spirituel attendu chez le laïc qui se rend à l'édifice. C'est donc une représentation des fonctions du bâtiment autant qu'une sublimation de ses murs, qui les revêt d'un aspect paradisiaque et en fait une exception dans le paysage.

Seule l'église de Gensac-la-Pallue⁷⁶⁹ présente quelques chapiteaux figurés et historiés, ainsi que les deux figures en mandorle surmontant les portails latéraux. Il s'agit de l'Assomption de la Vierge au nord, hissée par des anges et d'un saint abbé au sud, illustré dans

⁷⁶⁶ Cf. Volume III, notice III.8., 295-299.

⁷⁶⁷ Camus, 2009, p. 486. Datée entre 1130 et 1150.

⁷⁶⁸ Pêcheur, 1999. Globalement datée du XII^e siècle.

⁷⁶⁹ Camus, 2011. Datée du second quart du XII^e siècle.

une mandorle tenue par des anges. De nombreux supports ont été changés sur le premier registre lors des restaurations successives entre le XVII^e et le XX^e siècle⁷⁷⁰ et il reste peu d'éléments originaux. On reconnaît encore deux figures en orant au nord, positionnées sous des arcs en plein cintre à chapiteaux végétalisés, représentant l'espace de l'église. Sous le portail septentrional, une scène représente le sacrifice d'Isaac, considéré comme une préfiguration de la mort du Christ. Ces scènes sont à lier à celle du *Noli me tangere* située au nord de la baie, qui suit la résurrection du Christ (en bleu, **fig. 199**). Associées aux figures en mandorle et notamment à celle de l'Assomption, on constate que le programme général de la façade est tourné vers la rédemption, à la fois du Christ et des laïcs comme l'indiquent les développements de décors végétalisés symbolisant le parcours spirituel idéal et idéalisé. La mise en œuvre de motifs végétaux schématisés sur les parties externes des premiers et seconds niveaux permet de délimiter la façade (en vert et rouge, **fig. 199**). Ils fonctionnent comme des points de départ formels et sémantiques qui s'épanouissent en avançant vers le centre d'intérêt du registre, vers les portes ou la baie. Les trois niveaux de la façade sont aussi liés par la disposition de pointes de diamant sur l'ensemble des lignes d'archivolte (en orange, **fig. 199**). Elles sont octopartites sur le premier registre et quadripartites sur les deux suivants.

En façade, l'ornement structurant et signifiant.

L'organisation du complexe sculpté des façades est régie de différentes manières, selon qu'il soit centré sur les figures et les scènes historiées, le décor ornemental ou le dispositif d'arcatures. Dans les trois cas, on remarque des organisations qui font circuler le regard dans l'ensemble de la façade par la mise en œuvre de reflets ou de dispositions croisées des œuvres qui se répondent. L'organisation de formes pyramidales ou pyramidales inversées (fonctionnant comme des entonnoirs) focalise l'attention du spectateur et la dirige vers le point d'intérêt de la façade, quel que soit son programme : centré sur les images et leur portée symbolique et liturgique ou sur la baie et la porte, pour les mêmes raisons.

Nikolina Key développait le rôle de « détail » des ornements sur les céramiques du V^e et du VI^e siècle avant notre ère, qui invitait le spectateur à se rapprocher⁷⁷¹. Dans notre cas – en plus de ce point déjà évoqué à propos de la vertu de l'observation des enchevêtrements végétalisés et géométriques – l'ornement engage à concentrer son attention et à entrer dans l'ensemble des niveaux de lecture de l'œuvre en se laissant guider. Il structure l'appréciation des œuvres et donc la pensée, de manière à mener une méditation matérielle sur l'image-objet et le complexe d'image-objets de la façade.

Ce système de circulation dans les œuvres rappelle également l'expérience relatée par le rédacteur de la chronique de Saint-Trond⁷⁷². Il forme des groupes dans les sculptures représentées, en commençant par le point symbolique et spirituel majeur du programme, vers lequel son œil est directement attiré. Son regard se diffuse ensuite en suivant un parcours qui semble guidé, puisqu'il suit une rigueur géométrique et symétrique. L'ornementation qui n'est pas décrite par le chroniqueur pourrait avoir agi sur son parcours visuel de manière à le mener de figure en figure, comme un agent subliminal de la syntaxe visuelle de l'œuvre.

⁷⁷⁰ Lacoste, 1998, p. 183-185.

⁷⁷¹ Kei, 2020, p. 2-3.

⁷⁷² Maxwell, 2011, p. 139 ; *Gesta abbatum trudonensium*, 1877, Tome II, p. 58.

Ces remarques sur l'organisation des façades à arcatures font également écho aux recherches sur ce sujet qui les envisagent comme « matrice » de l'art roman angoumois, tel qu'elles ont été longuement développées dans l'historiographie depuis le début du XX^e siècle⁷⁷³. E. L. Mendell avait notamment présenté l'idée que les systèmes d'arcatures étaient propices à la mise en œuvre d'histoires multiples sur les façades⁷⁷⁴. L. Seidel, dans son étude sur les thèmes des décors des façades, avait également relevé le fait que l'articulation des arcatures permettait avant tout de faire interagir ces thématiques entre elles⁷⁷⁵. L'étude de l'agencement des ornements sur les façades tend donc à valider ces propositions, en considérant la différenciation des unités et des registres, qui sont liés entre eux afin de former un « supra-discours ».

L'étude des usages et des fonctions multiples des ornements sur les façades des églises romanes angoumoises mènent à les considérer à la fois comme des agents dynamiques des images, des discours et des programmes de cet espace du monument. Ce sont des acteurs sémantiques, isolés ou associés aux images, ainsi que des auxiliaires à la lecture de l'œuvre. Les ornements contribuent à produire le sens des différents messages développés sur les façades, mais ils sont également acteurs de leur transmission. Ils prennent un rôle prépondérant dans la définition des groupes sculptés et dans l'organisation du complexe décoratif. La mise en œuvre du décor ornemental est aussi pensée à l'usage du spectateur, qu'il guide dans son cheminement dans et entre les œuvres.

Si la façade est une part majeure de l'œuvre des églises, dirigée vers le monde laïc et point d'accueil du monument, le décor se poursuit à l'intérieur. L'étude des ornements dans l'architecture permettra de reconsidérer les caractéristiques définies ici et de les comparer à ceux des décors disposés à l'intérieur et autour de l'église.

⁷⁷³ Cf. partie II.1.3., 76-84.

⁷⁷⁴ Mendell, 1940.

⁷⁷⁵ Seidel, 1981.

III.2 L'ORNEMENT DANS LE LIEU ECCLÉSIAL

Le lieu ecclésial est un espace de es fidèles et des clercs sont mobiles dans l'édifice, qui se caractérise quant à lui par la fixité des objets qui le constituent et qui l'habillent. Ces éléments⁷⁷⁷. Ces deux fils directeurs dans l'étude des décors des églises permettent de prendre en compte « le *locus* ecclésial, ses *iter* et *transitus* »⁷⁷⁸. La notion de *transitus* a déjà été développée par Didier Méhu en 2007, caractérisant la dynamique verticale de l'église et de ses décors, notamment des chapiteaux « lieu intermédiaire entre l'ancrage terrestre du bâtiment et ses parties hautes, célestes et circulaires [...] »⁷⁷⁹. La dynamique axiale du bâtiment ecclésial a été mise en valeur par Jérôme Baschet en 2010. L'auteur analyse le décor de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe en considérant son cheminement depuis l'ouest, l'entrée de l'édifice, vers l'est et son espace sacré, le sanctuaire. Il est revenu sur la notion d'*iter* en 2012 avec Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar. Les remarques finales de l'étude menée sur le décor de chapiteaux des principales églises auvergnates révèlent que « l'*iter* décoratif ne fonctionne pas de manière unilinéaire. ». Ils y envisagent des cheminements divers dans le bâtiment dont le rôle et la fonction sont adaptés à l'œuvre singulière de chaque église et aux pratiques liturgiques qui s'y déploient.

, En considérant des regroupements multiples d'images et de motifs, Isabelle Marchesin propose d'envisager un niveau supérieur de lecture et de discours porté par le décor, une « supra-image issue de l'assemblage des images, et de niveau supérieure parce que non issue de la main de l'homme, mais de l'acte de l'esprit vers la vision du divin », c'est-à-dire une « image acheiropoïète. »⁷⁸⁰.

En prenant en compte ces différents enjeux du décor des édifices religieux, il s'agira ici de comprendre les rôles et les fonctions engagés dans la disposition des motifs ornementaux en association avec l'architecture du bâtiment et des images qu'il porte. On s'intéressera d'abord à la manière dont l'ornement participe à organiser l'espace ecclésial et à le structurer comme un

Dans cette partie, l'ensemble du lieu ecclésial sera pris en compte, à l'exception des façades qui ont été traitées séparément. On se heurte ici à quelques difficultés liées à l'état de conservation des monuments, qui ont vu disparaître certaines parties romanes. Pour chaque édifice sélectionné, au moins une des parties principales de l'église (la nef, le transept ou le chevet) est conservée et considérée comme entièrement d'origine. Cependant, le manque de données matérielles se révélera être un facteur limitant dans plusieurs cas évoqués ici.

III.2.1. Organisation de l'espace

Depuis les années 90, de nombreuses études ont mis en valeur la division des églises en différents espaces et pôles. Ceux-ci ne sont pas limités aux organes architecturaux qui forment

⁷⁷⁶ Rauwel, 2013, p. 179

⁷⁷⁷ Brodbec, Poilpré, 2019, p.13.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p.15.

⁷⁷⁹ Méhu, 2006, p. 289.

⁷⁸⁰ Marchesin, 2019, p. 276.

« la crux » du plan : nef, transept et chevet⁷⁸¹. Ils se développent sous des formes diverses, adaptées à chaque église formant « des réseaux de relations complexes à la fois entre les images elles-mêmes et entre celles-ci et la structure (architecturale, liturgique et symbolique) du lieu rituel. »⁷⁸².

En 1997, John Mitchell avait déjà fait remarquer le fait que l'ornementation doit être entendue comme un reflet de la structure de l'édifice, marquant son unité et structurant ses différents espaces⁷⁸³. Durant le même colloque sur *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*⁷⁸⁴, Christian Davy avait également noté sa complémentarité avec l'architecture, permettant de différencier des pôles à l'intérieur des différentes parties de l'église⁷⁸⁵.

Ce premier chapitre porte sur la disposition et l'agencement des ornements à l'intérieur et autour de l'église. Il s'agit de comprendre par quels moyens ils participent à l'unification de l'espace ecclésial, mais également au marquage des points de seuil et de transition dans le bâtiment, ainsi que des pôles liturgiques et fonctionnels.

Dans ce but, notre attention se porte donc ici sur des édifices où les différentes parties qui sont analysées ensemble sont considérées comme contemporaines. Toutefois, il est important de revenir sur la carence de datation fine du bâti dans notre corpus, qui permettrait de relativiser les observations réalisées ici. De plus, il faut tenir compte du fait que même lorsque les bâtiments sont estimés appartenir à une même campagne de construction, l'ensemble est érigé sur un temps qui peut être plus ou moins long. Les logiques ornementales peuvent donc évoluer, ce qui peut produire différents pôles dans l'édifice, même au sein d'une même phase constructive.

III.2.1.1. Une église unie

La mise en œuvre de l'ornement, dans tout son potentiel de variété et de diversité formelle, présente des motifs qui se répètent dans différentes parties de l'édifice. On s'intéressera ici à l'usage des ornements et à leur reprise éventuelle dans plusieurs espaces, permettant de créer des liens entre eux et ainsi de la concevoir l'église comme un lieu uni et unique.

La disposition des motifs dans le bâtiment nous laisse entrevoir deux aspects fonctionnels recherchés par leurs concepteurs. On observe d'abord une volonté de montrer la porosité des murs du bâtiment et de faire se répondre le décor intérieur et le décor extérieur du bâtiment et ce dans les deux sens. De même, la circulation de motifs dans toutes les parties des églises paraît les lier entre elles au regard de celui qui les pratique.

III.2.1.1.1. *Passages et porosité intérieur/extérieur*

On envisage ici les relations entre le décor extérieur et intérieur de l'édifice sous deux angles différents. Le premier concerne le passage entre la façade et la partie occidentale de la nef, qui met en œuvre un jeu de rupture et continuité. Le second s'intéresse à tous les effets de

⁷⁸¹ Baux, Tardieu, 2014, p. 81-167.

⁷⁸² Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, Introduction, p.7.

⁷⁸³ Mitchel, 1997a.

⁷⁸⁴ Ottoway (dir.), 1997.

⁷⁸⁵ Davy, 1997, p. 94-95.

porosité que l'on peut constater sur l'enveloppe murale des bâtiments, où les motifs se reflètent ou se répondent de part et d'autre.

Passage de la façade à l'entrée dans le bâtiment : entre rupture et continuité

La partie occidentale de la nef est conçue comme un espace de transition, où une partie des thématiques et des enjeux développés sur la façade sont réengagés. Cécile Treffort envisageait en 2014 le passage du portail de l'édifice comme un acte transitoire : « La bienveillance divine n'est donc pas circonscrite à l'église, mais le passage par ce lieu de transformation mystique entraîne en quelque sorte celle du "locus" intérieur du fidèle, à savoir son âme. »⁷⁸⁶. En entrant dans le lieu ecclésial, le décor accompagne et parachève donc l'état spirituel renouvelé du fidèle.

Cette mise en œuvre est particulièrement marquante à l'église Saint-Pierre de Châteauneuf-sur-Charente, où une partie des motifs et des thématiques de la façade sont réengagés dans les premières travées de la nef, avec une visibilité directe depuis l'ouverture du portail⁷⁸⁷. Sur la façade, deux types de lions opposés étaient représentés dans une composition narrative et associés à des figures humaines : les « fauves » et les lions « souriants »⁷⁸⁸. La mise en scène laissant entrevoir deux aboutissements pour l'homme, qui semblait déjà moins négatif face à la figure « souriante ». Dans la nef, sur les chapiteaux au nord, ce premier type de lions est encore présent, là où les « fauves » ont disparu (**fig. 200** = fil rouge). Le spectateur laisse alors les figures négatives à l'extérieur du bâtiment et poursuit son cheminement physique, visuel et spirituel à l'intérieur de l'église, accompagné par les figures léonines positives. Elle est également installée sur la seconde rangée de piles de la nef des chapiteaux associant des oiseaux et des lions (**fig. 200** = fil orange). Sur le support au sud du second pilier au nord, les oiseaux encadrent les lions, leurs becs dirigés vers leurs oreilles. Sur le second chapiteau au sud du mur gouttereau, les oiseaux sont superposés aux lions et présentent la même attitude. Ils reprennent les motifs disposés dans l'ébrasement au sud du portail. La thématique de l'écoute du message divin transmis par les oiseaux, allégories divines⁷⁸⁹ – dont l'écoute du chant permet la compréhension du monde⁷⁹⁰ – se rapporte également à la fonction de l'édifice et la posture attendue chez le laïc pour accéder à l'élévation spirituelle.

Le cas de Châteauneuf-sur-Charente est particulièrement intéressant ici, puisque sa façade et sa nef à vaisseaux multiples sont bien conservées et permettent ces observations. D'autres bâtiments, de moindres dimensions, présentent des systèmes semblables.

À l'église Saint-Denis de Lichères, la nef montre un décor figuré sur les parties latérales⁷⁹¹. La partie centrale est rythmée par des chapiteaux massifs laissés lisses et comportant seulement des volutes dessinées aux angles et sur les dés médians. Les chapiteaux de colonnettes des murs gouttereaux reprennent des thématiques du portail et notamment celle de la figure humaine qui apparaît sur le premier support au sud-ouest de la nef (**fig. 201**). Dans

⁷⁸⁶ Treffort, 2014, p.35.

⁷⁸⁷ Cf. Volume III, notice III.5. 162-168.

⁷⁸⁸ Cf. partie III.1.1.1.3., p. 117-120.

⁷⁸⁹ Cf partie I.2.1.2.2.

⁷⁹⁰ Zink, 2006, p. 78. Cf. partie I.2.1.2.2, p. 42-43.

⁷⁹¹ Cf. Volume III, notice III.6., p. 214-217.

les ébrasements au sud du portail, elle y est représentée par deux fois. Celle installée le plus à l'extérieur montre une figure dans une posture peu valorisée, se tenant les chevilles en signe d'impuissance⁷⁹². Elle souffle des rinceaux, la bouche grande ouverte, montrant quelques signes de souffrance. Au sud de la porte, une nouvelle représentation humaine, nue, se tient les chevilles. Elle est disposée à l'envers, signifiant sa déviance. Elle est située à proximité d'une autre figure humaine lui opposant un modèle de comportement.

À l'intérieur de la nef, le personnage se tient toujours les chevilles, mais son visage est apaisé et sa nudité se trouve couverte par des végétaux épanouis passant devant et autour de son corps. On en déduit un cheminement entre ces images qui mène l'homme depuis sa plus basse condition vers une première forme de repentir, en regardant vers le sanctuaire (comme c'est le cas du personnage sur la colonnette de la nef). De l'autre côté de la baie au sud-ouest de la nef, une corbeille reprend l'image du lion bicorporé qui se trouve aux nord dans les ébrasements du portail, et celle des lions soufflants sur les parties latérales de la façade (**fig. 202**).

La petite église de Sainte-Colombe⁷⁹³ montre le même principe de distribution des décors. La nef unique ne compte que huit chapiteaux. Le troisième support au sud porte des figures aviaires bicéphales (**fig. 203**). Elles sont différenciées : celle à l'ouest présente une petite crête sur le dessus de la tête qui engage à l'identifier comme une figure d'oiseau générique⁷⁹⁴. À l'est, la figure prend les traits d'un aigle. Elles sont à associer à la figure de chouette qui garde l'entrée de l'édifice sur la partie nord dans les ébrasements du portail. L'association des trois figures aviaires insiste sur la protection divine du bâtiment et peut éventuellement se rapporter à la sainte Colombe à laquelle le bâtiment est dédié et dont la figure en pied est représentée sur la partie supérieure de la façade. Elle se trouve au nord de la baie, accompagnée de saint Pierre au sud, dont la figure est également reprise dans la nef, sur la face orientale du second chapiteau au nord (**fig. 204**). Un homme se trouve ici dénudé, agrippant de son bras droit les rinceaux vifs et organisés qui se développent sur la partie occidentale de la corbeille. De son bras droit, il enserme un grand coq qui passe devant son visage, attribut de Pierre.

Les deux figures de la façade sont donc représentées à l'intérieur du bâtiment. On relève également leur entrecroisement : celles disposées au nord de la façade se retrouvent au sud de la nef et inversement. Elles forment un schéma croisé qui enserme l'église entre ces différents motifs et participent à cerner l'enceinte de l'édifice en formant un espace sacré clos.

La partie de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe datée du second quart du XII^e siècle montre le même principe de transition thématique entre l'extérieur et l'entrée du bâtiment⁷⁹⁵. On le remarque dans la partie septentrionale du bras du transept et du chevet, où la façade occidentale fonctionne comme un espace d'accueil du laïc. Après avoir passé le portail positionné au sud, on se retrouve face à l'arc ouvrant sur le passage au nord de l'abside. De part et d'autre, les chapiteaux présentent des motifs historiés au nord et figurés au sud. Sur ce dernier chapiteau, des figures de léopards tachetés sont sculptées, associant plusieurs des attributs

⁷⁹² Garnier, 1989, p. 233.

⁷⁹³ Daras, 1956 ; Ternet, 2006, p. 611-613.

⁷⁹⁴ Cf partie III.1.1.1.2., p. 113-115.

⁷⁹⁵ Cf. Volume III, notice III.8., p. 295-301.

négatifs du lion « sauvage »⁷⁹⁶ : la crinière drue méchée en pointes, les oreilles dressées, la queue relevée et terminée par un pinceau de poils (**fig. 205**). Ils font face à une scène de combat engageant trois protagonistes, chacun étant positionné sur une face du support (**fig. 206**). Sur la face orientale, un homme est debout, à pied, portant un casque à nasale, un bouclier et une longue tunique drapée. Il suit le cavalier de la face principale, également casqué et protégé par son long bouclier en pointe, tenant la bride de son cheval de la main gauche et une lance dans la main droite. Il est penché, soumis au cadre du support, mais aussi en pleine action, puisqu'il transperce le dernier personnage de la face occidentale de la corbeille, tourné vers lui. Ce troisième protagoniste est tête nue, porteur d'une épée et d'une longue tunique flottante. La différenciation de ce troisième personnage, sans attribut particulier, vise à le décrire comme un étranger du groupe des assaillants victorieux⁷⁹⁷. La scène est sculptée sur un fond lisse, qui ne permet pas de situer exactement son contexte. Elle apparaît toutefois comme un reflet de la Chasse au cerf, positionnée à l'entrée de ce bras de transept depuis la porte du bras nord⁷⁹⁸. Elle relève de la même thématique, visant à rappeler les Croisades. De même, l'image du léopard peut être associée à la seconde scène de lutte qui se déroule le long de la frise sur le contrefort de la façade du transept et les ébrasements du portail (**fig. 205**). Un homme y combat un lion tacheté et hybridé qu'il finit par abattre au sud du portail. Ce lion peut aussi être associé aux deux représentations de Samson combattant le lion. Enfin, la figure de griffon passant, positionnée au nord du portail du transept, se retrouve sur la partie sud de l'arcade ouvrant sur l'absidiole au nord de la porte (**fig. 207**). Une multitude de thèmes est donc réengagée ici, se cristallisant autour de la thématique des luttes – mêlant les aspects spirituels et politico-religieux – et de la protection du lieu sacré avec la multiplication des griffons. Les figures saintes mises en valeurs sur les deux niveaux de la façade disparaissent alors dans le décor de l'intérieur de l'édifice.

La façade datée de la seconde moitié du XII^e siècle de la même église abbatiale présente également une association des décors de la façade et à l'intérieur de la nef⁷⁹⁹. La façade prenant un parti ornemental et reléguant les images en second plan, ce sont surtout des motifs géométrisants qui fondent le lien entre les deux espaces. Dans la partie occidentale au nord de la nef, un motif d'entrelacs avec un dessin de vannerie reflète celui qui se trouve dans le portail au nord de la façade (**fig. 208**). De même, un chapiteau de colonnette du mur gouttereau nord engage un motif de damier, s'associant à la ligne d'impostes séparant les niveaux de la façade. Les liserés de dents de scie sont aussi visibles dans les deux espaces : sur la partie supérieure des chapiteaux de la partie occidentale de la nef, reprenant celui des corbeilles installées sur la partie septentrionale de la façade.

Le chapiteau au premier niveau de la colonne-contrefort au sud du portail montre des protomés hybrides aux angles supérieurs. Il initie ici le thème majoritairement développé dans la nef, où les chapiteaux sont laissés lisses et développent aux angles des figures hybrides et humaines. Dans ce dernier cas, le procédé apparaît renversé puisque c'est bien une introduction

⁷⁹⁶ Cf partie I.2.1.2.2 ; Pastoureau, 1984 ; Voisenet, 2000. Chapitre II, p. 58-59 ; Buquet, 2011.

⁷⁹⁷ Sénac, 2000.

⁷⁹⁸ Cf. Volume III, notice III.8., p. 287-288.

⁷⁹⁹ Cf. Volume III, notice III.8., p. 295-299.

depuis le décor de la façade vers le décor de la nef et non une continuité des thématiques de la façade dans la partie occidentale de la nef.

Dans les cas énoncés ici, la recherche de continuité entre le décor de la façade et tout particulièrement celui du portail apparaît bien marquée. La disposition des décors de part et d'autre des portes de l'église organisent une transition entre les deux espaces. Les sculptures positionnées à l'entrée de l'édifice ne reprennent pas tous les thèmes et motifs de la façade, mais en sélectionnent une partie, qui apparaît ainsi comme ceux que le laïc doit conserver en mémoire (se remémorer) en étant dans le bâtiment. Il laisse donc une partie des images à l'extérieur de l'église et se concentre sur ce qui apparaît comme le plus important (à Saint-Amant-de-Boixe) ou le plus positif (à Châteauneuf-sur-Charente). On relève également le système inversé sur la façade romane la plus récente de l'église abbatiale Saint-Amant, le décor de la nef étant initié sur la façade.

Dans la partie suivante, on s'intéresse aux effets de continuité entre les décors à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice, qui créent des liens en dehors de l'espace de la façade et du portail.

Porosité de l'édifice : reflet des décors installés en vis-à-vis à l'intérieur et à l'extérieur

Dans quelques églises du corpus, on remarque la disposition de plusieurs motifs similaires à proximité les uns des autres, mais sur les deux faces de parement opposées des élévations : l'un donnant sur l'espace intérieur du bâtiment, l'autre sur l'environnement à l'extérieur. La circulation des motifs de part et d'autre de l'enceinte de l'église induit une porosité de celle-ci, de ses thématiques et de ses enjeux.

En Angoumois, peu de bâtiments sont suffisamment bien conservés pour permettre de comparer les décors romans sur les deux faces du mur. Le cas de l'église de Saint-Denis de Lichère est le plus intéressant⁸⁰⁰. Elle présente encore ses élévations romanes complètes sur le mur gouttereau sud de la nef et autour du chevet. Sur le mur du vaisseau collatéral sud, une circulation d'une partie des motifs est engagée entre les chapiteaux disposés à l'intérieur et à l'extérieur des baies ainsi que sur les modillons (**fig. 209**). La figure humaine, dont on a pu suivre l'évolution depuis le portail jusqu'à sur le chapiteau occidental du mur gouttereau sud à l'intérieur de la nef se retrouve également à l'extérieur sur un modillon (**fig. 201**). Il s'agit ici d'un personnage levant la main droite prêt de son oreille et se tenant la cheville de l'autre, dans un geste semi-libérateur par rapport aux deux représentations qui le précèdent (**fig. 210**). Le thème des lions bicorporés soufflants faisant face au chapiteau à figure humaine sur la baie occidentale à l'intérieur de la nef est également repris à l'extérieur (**fig. 202**). Les lions engagent ici les mêmes formes douces et arrondies que sur le chapiteau à l'intérieur, mais les lions sont acculés l'un à l'autre (**fig. 211**). Ils ne soufflent pas de palmettes, mais présentent des queues hybridées qui s'entremêlent dans un nœud organisé et développent des palmettes épanouies dans la partie supérieure. Le motif est donc inversé, mais conserve les mêmes protagonistes avec des attributs et des postures équivalentes dans leurs valeurs positives. Des figures léonines soufflantes sont également disposées sur les chapiteaux à l'est des troisième et quatrième baies à l'intérieur de l'édifice, ainsi que sur la partie orientale de la dernière fenêtre à l'extérieur (**fig. 212**). Les trois figures montrent les mêmes formes, avec une tête arrondie et souriante au toupet

⁸⁰⁰ Cf. Volume III, notice III.6., p. 214-218.

méché sur le dessus du crâne. Deux chapiteaux entièrement végétalisés portent également des motifs équivalents entre la seconde baie intérieure et la troisième à l'extérieur de l'église (**fig. 213**). Ils sont divisés en deux, laissant la moitié inférieure lisse et développant des palmettes dans la partie supérieure.

Une dernière thématique circule sur la partie extérieure du mur gouttereau entre le chapiteau oriental de la première baie et les modillons qui le surmontent (**fig. 214**). La scène de dévoration est centrée sur un monstre démoniaque, la gueule grande ouverte sur l'ensemble de la corbeille, avalant un personnage en orant. Des deux côtés, deux hommes imberbes viennent l'encadrer, coupés par l'installation du chapiteau contre le mur. Dans les modillons qui surmontent ce chapiteau à l'est, deux autres représentations reprennent le thème de la dévoration de figures humaines par des monstres similaires. Sur la partie occidentale, ce sont deux personnages d'hommes imberbes, l'un levant les bras – sans entrer dans la posture d'orant – qui reproduisent le modèle de ceux dévorés par le démon du chapiteau (**fig. 215**).

De part et d'autre du mur méridional de la nef, on constate donc des connexions multiples entre les thèmes et les formes ornementales sur les supports de chapiteaux et de modillons. Ils impliquent une porosité de l'édifice, où la circulation n'est pas interrompue entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice, mais se poursuit des deux côtés.

Un phénomène similaire peut être observé autour du chevet (**fig. 216**). On remarque d'abord le motif des lions levant la patte antérieure sur une palmette jaillissante, qui sont installés à l'intérieur et à l'extérieur de l'abside (**fig. 217**). À l'intérieur, sur un module de petite dimension, l'animal est bicorporé, le corps lisse, comme imberbe, la queue végétalisée et présentant un toupet méché sur le dessus du crâne. À l'extérieur, sur un chapiteau de grande dimension, les lions sont affrontés, présentant les mêmes attributs et la même posture qu'à l'intérieur. Ils sont associés à des oiseaux installés sur leurs croupes et le bec dirigé vers leurs têtes. De la même manière, le motif d'oiseaux croisés sculpté sur le chapiteau au nord de la baie axiale à l'intérieur de l'édifice se retrouve également avec les mêmes modalités sur un modillon au sud-est du chevet, sans le paysage végétal (**fig. 218**). Il est aussi représenté seul sur un modillon à l'est, dans l'axe du chevet. Ils montrent tous les mêmes formes génériques avec les plumes simulées en écailles sur le corps et allongées le long des ailes. On relève donc, ici également, une porosité dans la circulation des motifs, qui se répandent jusque sur les modillons à l'extérieur de l'édifice.

Les motifs végétalisés sont eux différenciés de part et d'autre du mur de l'abside. Cependant, l'équivalence des décors disposés sur les chapiteaux des extrémités nord et sud du chevet doit être prise en compte (**fig. 219**). De chaque côté, un chapiteau à palmettes doubles palmettes alternées ainsi qu'un modèle à deux couronnes superposées de palmettes jaillissantes sont installés. Les formes végétalisées sont représentées assez sèches sur la partie septentrionale de l'abside alors qu'elles sont développées et charnues sur la partie méridionale. On note ici une mise en valeur du côté sud du bâtiment qui évoque un cheminement spirituel valorisé, représenté dans la vitalité des végétaux⁸⁰¹. L'agencement des deux chapiteaux est aussi inversé de chaque côté. Ici, le reflet de ces deux motifs évoque une volonté de cerner cette partie de l'édifice et de lui donner un point de départ, au nord, et un point final au sud. Cette disposition des décors contribue également à différencier cette partie de l'édifice du reste du bâtiment.

⁸⁰¹ Rauwel, 2013, p. 175-176.

Le cas de l'église de Lichères montre une véritable transparence dans la circulation des motifs à l'intérieur et à l'extérieur de parties occidentales et orientales du bâtiment. Les exemples de porosité dans la mise en place de la sculpture des nefs sont toutefois rares dans les églises angoumoises. Seul le cas de la cathédrale peut ici être évoqué en comparaison⁸⁰². Dans l'ensemble végétalisé de la nef, des motifs figurés sont installés dans la partie orientale sur les chapiteaux d'encadrement des baies au nord de la nef (**fig. 220**). Ils amorcent le type de décor qui se développent ensuite dans le bras nord du transept. À l'extérieur de la baie orientale, le chapiteau à l'ouest présente également une petite gueule léonine, similaire à celles disposées à l'intérieur, alors que le décor consistait jusqu'ici exclusivement en des motifs végétaux et géométriques (**fig. 221**). De même ici, ils amorcent la transition avec le bras nord du transept où des motifs de lions végétalisés par le souffle et les queues sont représentés, reflétant le décor intérieur. On remarque donc également une porosité du décor qui positionne des motifs équivalents en forme et en valeurs de part et d'autre des murs de l'édifice, reflétant sa dynamique à l'extérieur de l'édifice.

Si peu de nefs permettent d'observer ce phénomène, les exemples de chevets sont plus nombreux. C'est le cas à l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Pérignac⁸⁰³. On remarque ici un reflet dans les représentations ornementales sur les lignes d'archivoltes ainsi que sur les chapiteaux. À l'intérieur du chevet, les lignes d'archivoltes sont différenciées entre la première travée du chevet, où se trouvent des motifs de pointes de diamants, et l'abside avec des motifs de doubles palmettes alternées (**fig. 222**). À l'extérieur, les lignes d'archivoltes superposées sur deux niveaux dans la travée de la baie au sud de l'abside reprennent les pointes de diamant disposées à l'intérieur. La seconde baie présente le même motif sur la ligne supérieure d'archivoltes, mais engage des doubles palmettes alternées sur la ligne d'archivolte supérieure. Sur la baie à l'est de l'abside, des doubles palmettes reflètent le décor sculpté à l'intérieur. La travée au nord-est reprend le motif végétalisé sur l'archivolte inférieure et la ligne de pointes de diamant sur la partie supérieure, inversant la répartition des motifs par rapport à la seconde travée au sud. La première travée au nord du chevet présente alors exclusivement des motifs pointes de diamant.

La répartition des motifs montre donc les mêmes motifs sur les lignes d'archivoltes, qui viennent s'entremêler à l'extérieur de l'édifice quand ils montrent une répartition plus stricte à l'intérieur de l'abside. Ici, la travée droite et l'abside sont bien différenciés. À l'extérieur, la dynamique générale est tout de même respectée puisque la partie axiale de l'abside est valorisée par la mise en œuvre de motifs de palmettes ordonnées.

Les chapiteaux reprennent également les mêmes thématiques de part et d'autre du mur de l'abside. On remarque d'abord la mise en œuvre des mêmes décors végétalisés, développant des palmettes dentelées en couronnes (**fig. 223**). Un autre motif associant cinq figures d'hommes sages aux longues barbes et enroulés dans des tissus drapés est disposé à l'extérieur sur les chapiteaux d'encadrement de la baie axiale. Il est également représenté à l'intérieur sur un chapiteau de colonnette de la baie méridionale de l'abside (**fig. 224**). De même, un décor de

⁸⁰² Cf. Volume III, notice III.1., p. 18-21.

⁸⁰³ Ternet, 2006, p. 547. Datée du second quart du XII^e siècle.

lions et d'oiseaux croisés par les cous sur chacune des deux faces de la corbeille est installé sur le chapiteau au nord de la baie centrale à l'intérieur et à l'extérieur à l'ouest de la baie nord-est de l'abside (**fig. 225**). Enfin, le motif du chapiteau à l'est de la baie sud-est de l'abside présentant un lion bicorporé aux corps élancés en diagonales portant des oiseaux sur son dos est repris à l'extérieur à l'est de la baie nord de l'abside. (**fig. 226**).

Le doublement des motifs ornementaux des archivoltes et des décors végétalisés ainsi que des scènes figurées des chapiteaux des deux côtés des murs du chevet montre ici une volonté de rayonnement de la valeur spirituelle, esthétique et sacrée de l'abside sur les extérieurs de l'église. La disposition croisée des motifs entre les parties intérieure et extérieure participe également à cerner l'abside et à en lier toutes les parties.

La disposition des décors de l'ancienne église prieurale de Lanville⁸⁰⁴ montre un fonctionnement similaire. Ici aussi, les motifs lignes d'archivolte du chevet se répondent de part et d'autre de l'élévation, au-dessus des deux baies au sud ainsi que sur la baie intermédiaire au nord du chevet (**fig. 227 et 228**). Ce n'est pas le cas pour la baie axiale et la baie septentrionale de l'abside. Le motif disposé sur la ligne extérieure de la travée axiale se retrouve quant à lui sur les deux lignes d'archivoltes successives installées à l'intérieur au nord de la travée droite du chevet (**fig. 229**). De même, celui installé à l'extérieur de la baie septentrionale est aussi sculpté sur la ligne d'archivolte au sud de la travée droite de chœur (**fig. 230**). Les deux formes s'entrecroisent donc à l'intérieur du chevet et créent une circulation entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice, liant ainsi les extrémités septentrionales, méridionales et orientales. On remarque également une circulation thématique entre les différents motifs de bouquet végétalisés disposés sur les chapiteaux à l'intérieur comme à l'extérieur, entre la partie axiale et la moitié nord du chevet (**fig. 231**).

À l'église Notre-Dame de Charmant⁸⁰⁵, la porosité du mur de l'abside est perceptible dans le reflet des lignes d'archivolte à pointes de diamant quadripartites de part et d'autre de l'élévation (**fig. 232**). L'effet est amplifié par la répétition du motif de damier, que l'on trouve sur la ligne d'imposte dans la partie supérieure de l'abside, ainsi que sur les impostes réceptionnant les doubles arcatures en plein cintre du second niveau, à l'extérieur du chevet. Au-dessus de la baie axiale, un motif de figure humaine est installé, dont les traits à peine dessinés. Elle renvoie également aux deux chapiteaux à visages sculptés aux angles, disposés en vis-à-vis dans l'abside.

À l'église de Blanzac, le même principe de réflexion des motifs des lignes d'archivoltes est appliqué⁸⁰⁶. Les motifs y sont différenciés entre la travée droite de chœur, où des palmettes alternées sont sculptées et l'abside, avec un décor de petites palmettes enroulées disposées en série (**fig. 233**). L'agencement des formes est absolument identique à l'extérieur de l'édifice. Ici également, des chapiteaux reprennent les mêmes motifs de part et d'autre du mur, notamment les corbeilles végétalisées composées de feuilles dentelées disposées en couronnes, similaires à celles de l'église de Pérignac (**fig. 234**). Le motif de lion ailé est aussi présent dans

⁸⁰⁴ Gensbeitel, 2002. Datée du second quart du XII^e siècle.

⁸⁰⁵ Ternet, 2006, p. 457. Datée du milieu du XII^e siècle.

⁸⁰⁶ Cf. Volume III, notice III.2., p. 77-80.

les deux espaces (**fig. 235**). Un premier chapiteau porte cette représentation à l'intérieur, à l'extrémité nord-ouest de la travée droite de chœur. Elle est aussi disposée sur les corbeilles aux nord-ouest et au nord-est à l'extérieur du chevet (**fig. 236**). Toutes les représentations engagent les mêmes formes de la figure et aucune ne semble supplanter l'autre en termes de valeur accordée. Il s'agit donc ici de faire circuler la représentation, comme les motifs végétalisés et ainsi de revêtir la partie extérieure du chevet de modèles équivalents en qualité par rapport à la partie interne de l'édifice.

Le décor fonctionne de la même manière autour du chevet de l'église de Montmoreau-Saint-Cybard⁸⁰⁷. Des lignes d'archivoltes couvertes des séries de pointes de diamant octopartites surmontent les baies à l'intérieur et à l'extérieur de l'abside (**fig. 237**). Les chapiteaux sculptés de compositions de feuilles dentelées disposées en couronnes sont également présents ici (**fig. 238**).

Le reflet de l'intérieur du chevet sur les extérieurs de ses murs montre une recherche de transparence et de diffusion de la sacralité de l'œuvre. Son décor et ses valeurs rayonnent dans le paysage alentour et projettent les bienfaits de la liturgie pratiquée dans ce lieu au-delà de son enceinte matérielle.

Dans quelques édifices de l'espace angoumois, on rencontre un type inversé de porosité des décors, avec l'installation de modillons sur le pourtour du mur à l'intérieur de l'abside et éventuellement des absidioles, comme c'est le cas à l'église abbatiale de Cellefrouin ainsi que dans l'église Saint-Cybard de Plassac.

Dans l'église de Cellefrouin⁸⁰⁸, une tête de béliet est ainsi positionnée à l'extrémité nord-ouest de l'abside (**fig. 239**). Il correspond à des formes et des thématiques que l'on connaît autour des églises romanes, notamment à l'église de Lichères. Les autres modillons sculptés sont disposés dans l'absidiole nord. Trois d'entre eux présentent des décors végétalisés avec des palmettes épanouies réalisées en méplat, un porte une représentation bovidé et un dernier montre un motif géométrisant consistant en deux bâtons disposés en parallèle (**fig. 240**).

Dans l'église de Saint-Cybard de Plassac⁸⁰⁹, les deux systèmes de porosité du mur sont appliqués : le reflet des motifs des chapiteaux à l'intérieur et à l'extérieur de l'abside et l'installation de modillons à l'intérieur.

Sur les corbeilles, des lions soufflants sont représentés dans les deux espaces (**fig. 241 et 242** = flèche bleue). Il en est de même pour les figures de griffons affrontés qui tiennent leurs rôles de gardien autour de la baie axiale au sud à l'intérieur et au nord à l'extérieur (**fig. 243 et 242** = flèche noire). Ce motif est également positionné sur un chapiteau de grand module de la face sud du chevet.

Comme nous l'avons vu sur le mur gouttereau sud de l'église de Lichères, un chapiteau de colonnette fait ici également la transition entre les motifs des modillons et ceux disposés à l'intérieur (**fig. 244 et 242** = flèche rouge). Le motif à l'est de la baie sud de l'abside est composé de doubles palmettes enroulées en boules aux angles avec une tête de bovidé sur le dé médian. La figure correspond au motif animal, très érodé, situé au-dessus sur le modillon tandis que les

⁸⁰⁷ Daras, 1961b. Datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

⁸⁰⁸ Cf. Volume III, notice III.3., p. 110-113.

⁸⁰⁹ Ternet, 2006, p. 555. Édifiée entre 1130 et 1140.

végétaux engagent des formes similaires à celles du chapiteau de colonnette positionné en vis-à-vis, ainsi que sur le chapiteau au sud-ouest à l'intérieur du chevet.

Les motifs des modillons disposés à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice sont équivalents (**fig. 245**). Il s'agit majoritairement de figures du bétail et de quelques figures humaines. Ces dernières sont toutes imberbes, prenant un caractère juvénile.

On ne cherche donc pas à différencier les motifs de part et d'autre du mur de l'édifice. La porosité du lieu sacré fait rayonner son décor à l'extérieur, mais il est également pénétré par les éléments extérieurs (les figures humaines ignorantes, le bétail de la vie quotidienne). Ils sont intégrés dans le lieu et considérés jusque dans ses parties les plus sacrées, dans le sanctuaire.

III.2.1.1.2. Les reflets et circulations des formes dans le bâtiment

À l'intérieur des églises, des formes et de motifs semblent marquer des circulations, se retrouvant dans plusieurs espaces. Ils se reflètent dans deux ou plusieurs parties de l'édifice, invitant à former un lien entre eux. Didier Méhu considère dans un article de 2019, que « Les relations dont l'église est le *prospectus* – pour reprendre un mot de Paulin [de Nole] –, relations d'ordre visuel, sémiotique et spirituel qui sont autant de variantes d'un même processus cognitif (...) »⁸¹⁰. L'auteur entend ici le terme de *prospectus* dans le sens du « point de vue » et de la « perspective » offerts par le bâtiment et que le spectateur met en œuvre.

On s'intéresse ici aux relations d'ordre visuel – les *iter* sémantisés seront traités par ailleurs – observées dans le bâtiment. Leur mise en relation crée un lien visuel entre différentes parties du bâtiment.

Circulation de motifs entre les différentes parties du bâtiment

La continuité de certains motifs semble travailler de manière à marquer une continuité entre différentes parties des édifices, participant ainsi à lier les espaces internes du lieu ecclésial.

Dans quelques édifices du corpus, des lignes d'impostes sont continues dans plusieurs parties du bâtiment. C'est le cas dans l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe où un cordon de billettes orne les lignes d'imposte des deux parties romanes de l'édifice (**fig. 246**)⁸¹¹. On le retrouve dans le bras nord du transept, réalisé dans le second quart du XII^e siècle, ainsi que sur la partie conservée du bras sud et la partie conservée au sud de l'abside. Dans la partie datée de la seconde moitié du XII^e siècle, la même ligne est reprise de part et d'autre de la travée centrale de la nef (à l'exception de la dernière travée), ainsi que sur les murs gouttereaux. La continuité de cette partie du décor forme une ligne unificatrice entre les deux parties du bâtiment. Sa reprise dans la seconde phase de construction – dont le reste du programme est très différent – montre la volonté de créer un lien afin de créer une église unie.

À l'église de Charmant⁸¹², une ligne d'imposte au motif de damiers joint l'ensemble des parties du transept et de l'abside (**fig. 247**). C'est aussi le cas à l'église de Montmoreau datée de la seconde moitié du XII^e siècle⁸¹³, où une ligne d'imposte à deux rangs d'oves affrontés circule dans la partie haute de l'intégralité du bâtiment comprenant nef, transept et chevet compris (**fig. 248**).

⁸¹⁰ Méhu, 2019, p. 255.

⁸¹¹ Cf. Volume III, notice III.8., p. 299-301.

⁸¹² Ternet, 2006, p. 457. Datée du milieu du XII^e siècle.

⁸¹³ Daras, 1961b. Datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

Le procédé est donc répété dans plusieurs édifices et apparaît comme un moyen de tisser un fil enserrant l'ensemble de l'église en son sein. Dans l'œil du spectateur, c'est un lien indéfectible qui construit l'église comme un lieu uni.

On trouve d'autres types de circulation de motifs, qui mettent en relation des chapiteaux se reflétant dans différentes espaces.

À la cathédrale d'Angoulême⁸¹⁴, une ornementation végétalisée antiquisante continue unit la nef, la croisée du transept et l'abside avec la disposition des mêmes formats d'un bout à l'autre du bâtiment (**fig. 249**). Nous avons déjà pu remarquer la formation d'un lien dans la disposition des motifs entre le nord-est de la nef et le bras nord du transept, où les figures présentant les mêmes formes et attributs sont répétées. Ici, on peut donc faire le constat d'un second fil directeur depuis la nef de la cathédrale (**fig. 220**).

À l'église abbatiale de Puypéroux⁸¹⁵, une circulation des motifs s'opère également entre la nef et la croisée du transept, puis la croisée et le chevet (**fig. 250**). On observe d'abord une correspondance entre les motifs de lions encadrant la sépulture en enfeu dans la seconde travée au sud de la nef et ceux représentés sur le chapiteau au nord de l'arcade faisant la transition entre la nef et la croisée du transept (**fig. 251**). Les figures léonines présentent les mêmes corps souples et allongés, aux queues enroulées et aux gueules fermées portant des oreilles pointues et un toupet méché sur le dessus du crâne. Les deux images sont associées de part et d'autre de la nef, invitant le regard à circuler. Dans la seconde partie de l'édifice, des motifs d'entrelacs en vanneries et de palmettes jaillissantes sont installés sur la pile sud-ouest de la croisée du transept. Des chapiteaux portant les mêmes motifs sont également disposés dans la partie sud-ouest de l'abside (**fig. 252**). On remarque donc ici un lien associant d'une part la nef à la croisée, dans la partie nord, puis de la croisée au chevet, dans la partie sud de l'édifice.

Dans l'église Saint-Pierre-ès-liens de Châteauneuf-sur-Charente⁸¹⁶, une circulation de motifs semble fonctionner de la même manière qu'à la cathédrale et à l'église abbatiale de Puypéroux (**fig. 253**). D'une part, des motifs végétalisés liant des palmettes en bouquet sont disposés sur les chapiteaux circulant dans l'ensemble de la nef, d'ouest en est, jusque le bras sud du transept et l'absidiole sud (**fig. 254**). Ils apportent donc un paysage végétal stable qui se reflète dans l'ensemble des parties conservées du bâtiment donnant une sensation d'unité au sein du lieu ecclésial (**fig. 255 et 256**). Un modèle de corbeille à palmettes lisses est aussi installé dans l'absidiole. Il est initié à partir de la troisième pile au sud du vaisseau central de la nef, se retrouve ensuite à l'extrémité sud-est de la nef, avant d'intégrer le décor de l'absidiole (**fig. 252, 253, 256 et 257**). La recherche de continuité et d'unité entre les deux espaces est donc ici bien marquée, notamment par l'action des ornements végétalisés.

À l'église de Champniers, des motifs similaires sont également installés dans le transept et le chevet⁸¹⁷. Ici, ce sont des images qui sont employées, à l'instar des éléments ornementaux.

⁸¹⁴ Cf. Volume III, notice III.1., p. 5 à 28.

⁸¹⁵ Cf. Volume III, notice III.7., p. 251-261.

⁸¹⁶ Cf. Volume III, notice III.5., p. 161-177.

⁸¹⁷ Cf. Volume III, notice III.4., p. 137-144.

Le chapiteau occidental de la baie du bras nord du transept présente un motif de griffons, le bec plongé dans un calice, renvoyant directement au même motif disposé à l'entrée de l'abside, sur son extrémité sud-ouest (**fig. 258**). Ce dernier est associé au motif des oiseaux au calice, organisé de la même manière, qui se trouve à l'est de la baie sud-est de l'abside. De même, le motif de l'Agneau divin en mandorle perlée est répété deux fois dans le bâtiment (**fig. 259**). Il est positionné une première fois sur la partie orientale de la pile nord-ouest de la croisée ainsi que sur le chapiteau de colonnette extérieur à l'est de la baie méridionale du chevet.

Dans les deux cas, les motifs sont positionnés en vis-à-vis, visibles l'un depuis l'autre dans le bâtiment et les images « se regardent » et « se reflètent » effectivement entre les supports (**fig. 260**). Ils se croisent au sein de l'édifice et permettent donc d'associer la partie nord du transept à celle au sud du chevet. Leur positionnement est ainsi adapté aux circulations des personnes et des regards afin d'être visible depuis les passages au nord de la croisée.

Les jeux de continuité et de réflexion des décors ornementaux et des images permettent de créer des liens dans le bâtiment, qu'ils soient complètement englobants ou liants seulement deux parties entre elles. Ils visent aussi à établir une image supérieure (une « supra-image ») du lieu ecclésial comme d'un espace uni, à comprendre comme un tout cohérent et fonctionnel.

Les reflets de la façade dans les parties orientales du bâtiment

Plusieurs auteurs ont noté la relation entre les décors des façades et celui des arcs triomphaux ou des absides. Les travaux de Y. Christe dans ce domaine ont été les plus diffusés, évoquant la « réponse » entre un Christ en majesté dans l'abside aux images de Jugement Dernier sur la façade⁸¹⁸. En dehors de ces considérations, Caroline Roux a aussi présenté en 2004 le « rapport entre le traitement du portail et de l'abside. »⁸¹⁹. Elle se rapporte ici à leurs formes architecturales ainsi qu'à leur ornementation plus qu'à leurs images. L'autrice rappelle aussi leurs fonctions similaires de « barrière du sacré »⁸²⁰.

Peu de monuments en Angoumois sont suffisamment bien conservés pour permettre d'étudier ces liens. Le cas de l'église de Ronsenac est le plus représentatif⁸²¹. Sur le chapiteau du contrefort-colonne positionné au nord du portail, un motif représente un lion chevauché par une figure humaine (**fig. 261**). La détérioration du support ne permet pas de mieux caractériser les protagonistes présents ici. Il semble toutefois cohérent de les relier à la scène de Samson sur le dos du lion, luttant contre lui, les deux mains dans sa gueule, positionnée au sud de l'arc triomphal entre la nef et le chevet. Ils forment encore une fois un chemin croisé dans l'église, qui engage à la circulation dans l'ensemble de l'édifice.

À l'église de Lichères, une résonnance est également perceptible entre le motif végétalisé situé sur le chapiteau de grand module au nord du portail et les deux chapiteaux positionnés de part et d'autre de l'arcade ouvrant sur l'abside⁸²². Ils présentent des motifs de doubles palmettes

⁸¹⁸ Christe, 1991.

⁸¹⁹ Roux, 2004, p. 279.

⁸²⁰ *Ibidem*, p. 290.

⁸²¹ Gensbeitel, 2013. Réalisée dans le second quart du XII^e siècle.

⁸²² Cf. Volume III, notice III.6., p. 209-222.

disposées sur deux couronnes, avec des feuilles enroulées mettant en valeurs les angles et le médian du support (**fig. 26**).

De même, à l'église contemporaine de Plassac⁸²³, le motif de griffon du seul chapiteau conservé au sud du niveau des portails se retrouve installé sous des formes identiques sur un chapiteau d'encadrement de baie au nord de l'abside (**fig. 263**). Ils marquent encore une fois une circulation croisée du motif dans le bâtiment.

Ces quelques cas font démonstration d'une certaine volonté de lier la façade aux chevets en reflétant les motifs qui s'y trouvent de manière à engager le spectateur à créer des liens entre ces parties et les discours et fonctions complémentaires qu'elles portent.

À la cathédrale d'Angoulême⁸²⁴, un procédé légèrement différencié est encore visible. Ici, c'est l'image du Samson et du lion qui est installée à la fois au nord de la façade et sur l'arc triomphal ouvrant sur la chapelle du bras nord du transept (**fig. 264**). La première scène montre Samson faisant face au lion trapu, qui se tient sur ses quatre pattes. À l'intérieur de la cathédrale, la représentation semble avoir été mise en œuvre par un autre atelier. Le lion y prend également des traits « féroces » qui ne correspondent pas aux formes léonines considérées comme ornementales dans cet ensemble. Le lion de Samson, dressé sur ses postérieurs montre une gueule menaçante, tous crocs dehors, dirigée vers le héros. Son corps est couvert de mèches courtes et drues, aux poils détaillés, donnant l'impression d'être écaillé lorsqu'on se trouve à distance.

Cette mise en relation des motifs de la façade et de l'arc triomphal du bras nord du transept contribue à mettre en valeur cette partie du bâtiment et à la définir comme une chapelle fonctionnelle au niveau spirituel élevé.

La reprise des motifs entre les façades et les parties orientales ou les passages majeurs, permet donc de relier ces espaces, d'en associer les discours ainsi que leurs valeurs liturgiques et spirituelles.

Le développement de motifs associés ou identiques dans différentes parties du bâtiment motive également la circulation du regard et des idées. Il développe un processus cognitif qui relie les différentes parties de l'édifice entre elles, dans des mouvements souvent croisés, traversant le bâtiment de part en part et motivant à circuler dans toutes les parties. La disposition des motifs participe donc à la conception d'un lieu ecclésial uni, reflétant une Église institutionnellement une et unique.

Dans un mouvement associé, la disposition de motifs identiques sur les parties intérieures et extérieures, notamment entre le portail et l'entrée du bâtiment et autour du chevet montre la porosité de ses murs et de sa sacralité. L'église – comme l'Église – rayonne et agit au-delà de l'enceinte du temple et du sanctuaire pour toucher l'ensemble de la société médiévale.

La mise en valeur de l'unité de l'édifice, dans sa globalité, est toutefois nuancée dans la pratique du lieu ecclésial. L'église est organisée, structurée et compartimentée. Dans la partie suivante, on s'intéressera aux marqueurs de passages et de seuils par l'action du décor ornemental.

⁸²³ Ternet, 2006, p. 555. Édifiée entre 1130 et 1140.

⁸²⁴ Cf. Volume III, notice III.1., p. 5-28.

III.2.1.2. Les « passages » et les ruptures spirituelle et fonctionnelle entre les espaces par action du décor ornemental.

Le lieu ecclésial comprend différents espaces spirituels et fonctionnels, notamment mis en valeur par la disposition de motifs ornementaux. Leurs seuils sont marqués par la disposition de motifs sélectionnés pour remplir ce rôle. Ils invitent au passage, s'en font le gardien et peuvent ainsi suggérer une circulation physique, visuelle et spirituelle dans l'église. L'agencement des décors peut également contribuer à structurer des micro-espaces ou des pôles dans les édifices.

III.2.1.2.1. *La mise en œuvre de seuils*

Les passages forment des seuils dans l'architecture et marquent des temps majeurs dans l'avancée (entendue au sens de ses dynamiques multiples et non de sa seule axialité) dans le lieu sacré. Marcello Angheben les caractérise dans son étude sur l'iconographie des églises de Bourgogne en les considérant comme des étapes d'un cheminement : « [...] un *iter* scandé par une série de seuils réitérés, à franchir comme autant d'épreuves (*adversa*) et menant à chaque fois vers une plus grande plénitude du sacré. »⁸²⁵. L'auteur ne les réduit pas « aux seuls portes ou portails mais pourraient être tenus pour une caractéristique généralisée du lieu ecclésial dans son ensemble. »⁸²⁶. L'église est donc à considérer comme une série de « portes » spirituelles qui guident et accompagnent le pratiquant vers des espaces de plus en plus valorisés, sans qu'il s'agisse nécessairement de l'abside. Ce sont donc des passages spirituels⁸²⁷ qui se matérialisent dans l'édifice par un espace architectonique où les chapiteaux et leurs décors sont disposés par paires. Il s'agit de supports aux décors proches l'un de l'autre sans être parfaitement identique⁸²⁸ (selon un procédé connu durant l'Antiquité⁸²⁹), ou de chapiteaux qui se répondent.

En Angoumois, on rencontre deux formes d'espaces liminaires dans l'architecture qui sont mis en valeurs par des passages. Il s'agit d'abord des points d'accès aux organes permettant le contournement de la croisée du transept. On regardera dans un second temps les paires de chapiteaux formés sur les arcs (trionphaux ou non) situé à l'interface entre la nef et la travée intermédiaire avant le chevet ou encore l'arc entre la nef et l'abside qui présentent des décors marquant un passage.

La croisée du transept et les passages latéraux

Dans l'étude des édifices religieux, on observe une rupture de plan entre l'espace de la nef et celui du transept saillant. Cette rupture relève d'une double nécessité symbolique et fonctionnelle. Le transept « crux », lorsqu'il existe, apparaît en transversalité de l'unité linéaire de l'édifice religieux et rappelle monumentalement le sacrifice fondamental de la chrétienté, développant l'analogie entre l'incarnation divine et le lieu sacré de l'église⁸³⁰. Le transept

⁸²⁵ Angheben, 2003, p.7.

⁸²⁶ *Ibidem*.

⁸²⁷ U, 2019, p. 307.

⁸²⁸ Angheben, 2003, p. 47.

⁸²⁹ Vergnolle, 1990.

⁸³⁰ Franzé, Le Luel, 2018, p.8-9.

matérialise une rupture par la disposition de ses piles massives qui supportent souvent un changement de couverture par rapport à la nef. En Angoumois, il s'agit régulièrement d'une coupole – plus élevées que celles de la nef, dans le cas de la cathédrale – au-dessus de laquelle se dresse le clocher. Elle marque un temps intermédiaire entre l'espace du laïc et celui du sacré, un dégagement qui apporte monumentalité et lumière⁸³¹. Cet espace introduit aussi une distanciation visuelle et physique du sanctuaire pour le laïc et participe ainsi à la hiérarchisation des espaces et à la glorification du chevet dans l'espace ecclésial⁸³².

En tant qu'intermédiaire, le transept porte naturellement une fonction de circulation, d'un espace à l'autre, du terrestre au céleste. Il ouvre des portes vers l'extérieur permettant souvent l'accès des moines et des chanoines, mais aussi régulièrement celui des laïcs. En termes de circulation interne, il permet d'accéder aux chapelles orientées disposées symétriquement sur ses deux bras, lorsqu'ils existent. Leurs fonctions s'orientent vers la liturgie extraordinaire, la liturgie « individuelle » qui se déroule au cours de la journée, indépendamment des offices réguliers de la vie monastique⁸³³.

L'accès aux bras du transept se développe sous une forme architecturale singulière en Angoumois. On observe régulièrement la mise en place de solutions de contournements de la croisée, au moyen de passages voûtés plus ou moins étroits. Lorsque la nef des édifices comprend plusieurs vaisseaux, comme à Lichères⁸³⁴ ou Saint-Amant-de-Boixe⁸³⁵, les espaces latéraux ouvrent déjà sur les bras du transept et seul un passage est introduit entre les parties proximales des bras du transept et le sanctuaire. Dans le cas le plus ancien du corpus, à l'abbatiale de Cellefrouin, les passages sont directement percés dans les maçonneries entre les chapelles orientées des bras du transept et l'abside⁸³⁶. Dans les églises des sites de Pérignac⁸³⁷, Champniers⁸³⁸ et Puypéroux⁸³⁹, qui comportent des nefs uniques, de petits couloirs coudés permettent de circuler depuis la nef jusqu'au chevet – et inversement – sans pénétrer dans l'espace de la croisée. S'agit-il d'éviter cette travée, laissée le plus souvent vide et impropre à la circulation des laïcs⁸⁴⁰ ? À travers la mise en place de ces solutions d'évitement, on comprend que cet espace est hautement valorisé dans l'édifice.

La croisée du transept marque donc une rupture avec la nef, met à distance le chevet et élève le sanctuaire dans la hiérarchie de l'église, mais apparaît aussi comme un point particulier dans l'édifice par le respect de son enceinte. La mise en place de ces passages pourrait être complémentaire à la disposition de clôtures liturgiques, comme on en connaît des pièces à Cellefrouin et certainement à Saint-Amant-de-Boixe (**fig. 265**).

À l'église Sainte-Eulalie de Champniers, les passages contournant la croisée sont marqués par la disposition de motifs positionnés en vis-à-vis de part et d'autre de l'arcade⁸⁴¹. Deux paires

⁸³¹ Reveyron, 2018, p.36.

⁸³² Franzé, Le Luel, 2018, p.13.

⁸³³ Reveyron, 2018, p.29.

⁸³⁴ Cf. Volume III, notice III.6., p. 209-222.

⁸³⁵ Cf. Volume III, notice III.8., p. 279-302.

⁸³⁶ Cf. Volume III, notice III.3., p. 107-117.

⁸³⁷ Ternet, 2006, p. 544-547. Datée du second quart du XII^e siècle.

⁸³⁸ Cf. Volume III, notice III.4., p. 138-142.

⁸³⁹ Cf. Volume III, notice III.7., p. 253-258.

⁸⁴⁰ Reveyron, 2018, p.29.

⁸⁴¹ Cf. Volume III, notice III.4., p. 138-142.

végétalisées sont installés au sud-ouest et au nord-est (**fig. 266**), ainsi que deux paires aux décors de lions au nord-ouest et au sud-est de la croisée (**fig. 267**). L'agencement des figures sous les deux arcades à décors léonins comporte des similarités : les figures positionnées sur les extérieurs de la croisée montrent des attributs négatifs, caractérisant les fauves et sont associées à de petits masques, tandis que sur les parties intérieures des passages, les chapiteaux engagés dans les piliers de la croisée portent un décor de lions soufflants des rinceaux à palmettes, plus valorisés⁸⁴². Sous le passage nord-ouest, les lions affrontés sur la partie centrale du chapiteau nord sont issus des souffles des petites têtes léonines sur les parties latérales. Elles sont également à l'origine des rinceaux végétalisés. Sur le dé médian central, une dernière figure est représentée. En vis-à-vis, le chapiteau montre deux lions croisés sur la face principale du support. Ils soufflent des rinceaux qui se terminent en palmette sur le dé médian de la corbeille. Sur les parties latérales, ils sont affrontés avec des quadrupèdes dressés sur leurs antérieurs. Ils sont reliés par des rinceaux qui aboutissent dans leurs gueules. Ceux-ci semblent présenter une végétalisation par les queues. L'hybridation des figures, par le souffle et les queues engage à leur conférer une sacralité plus importante par rapport aux lions du chapiteau précédent⁸⁴³. Sous l'arc au sud-est de la croisée, la répartition fonctionne de la même manière, avec des figures de lions sur les parties latérales. Ils sont surmontés par un masque démoniaque, ce qui amplifie leur caractère néfaste. Sur la face principale, un seul quadrupède imberbe se tient passant, avec les antérieurs relevés. Sur le chapiteau du pilier qui lui fait face, deux figures de lions soufflent des rinceaux se terminant par de grosses palmettes enroulées, symbolisant leur vitalité. Une tête démonique se trouve toujours ici au dé médian. Dans la série des quatre représentations, ce chapiteau est celui qui présente le plus d'attributs valorisants associés aux lions et semble donc marquer l'aboutissement d'un cheminement ornemental à symbolique spirituel.

Sous les arcades au sud-ouest et au nord-ouest, les chapiteaux à motif végétalisés présentent des décors associés (**fig. 268**). Au sud-ouest, le motif de la partie méridionale montre des doubles palmettes recroquevillées en boules disposées sur deux couronnes. Sur le chapiteau qui lui fait face, les doubles palmettes sont dessinées dans des versions épanouies avec quelques éléments enroulés aux angles et des fleurons sur le chapiteau au sud du passage nord-est autour de la croisée. De même, le motif au nord de l'arc sud-ouest, bien que très érodé, représente une composition de palmettes recroquevillées jointes par des rinceaux. La sculpture est semblable à celle située au nord de l'arc nord-est, où les doubles palmettes sont épanouies à la suite des rinceaux enroulés. Des feuilles sont recroquevillées dans les angles, sous un ruban de décor géométrique. La progression des motifs entre les deux arcs, au sens du développement de leurs végétaux dans des formes épanouies symbolisant leurs vitalités, se réfère à un parcours spirituel, similaire à celui du laïc, avançant de l'ouest vers l'est.

On observe donc ici la formation de passage par la disposition de motifs complémentaires et présentant des équivalences de part et d'autre de l'arc. Par association des motifs dans les passages, ils marquent aussi un cheminement vers l'est de part et d'autre de la croisée (**fig. 268**). Les motifs choisis pour orner ces passages sont en lien avec la symbolique de l'espace et sa fonction⁸⁴⁴. Les lions se rapportent à la figure humaine et son âme est représentée par les

⁸⁴² Cf. Partie I.2.1.2.2., p. 41-42.

⁸⁴³ Marchesin, 2017, p. 34. En s'appuyant notamment sur Saint Augustin, *De Genesi ad litteram*, liber V, IX, p. 188.

⁸⁴⁴ U, 2019, p. 327.

végétaux, qui progressent en avançant vers l'est en accompagnant leur cheminement physique et spirituel dans l'édifice.

Deux autres passages sont marqués dans les églises angoumoises, sur l'axe ouest-est, entre la nef et la travée intermédiaire (ou la croisée du transept) puis à l'entrée du chevet.

Les passages à l'est de la nef. Regarder vers l'ouest, regarder vers l'est : différenciation des motifs selon leur orientation sur le support

Sur la partie orientale de la nef, quelques supports présentent des décors avec des différences notables entre les parties tournées vers l'ouest et celle dirigée vers l'est. Cette rupture sur le support semble vouée à diriger un certain motif vers les parties orientales, qui aurait tendance à s'adresser aux laïcs. Sur la partie orientale, les thèmes sélectionnés apparaissent plus valorisés ou s'adressent directement aux clercs.

Cela se remarque déjà à l'église de Sainte Colombe⁸⁴⁵ où le décor de la corbeille du second chapiteau au nord de la nef est divisé en deux. Un ensemble de végétaux à rinceaux et palmettes est sculpté à l'ouest, tandis qu'une figure humaine nue est positionnée à l'est. Elle tient un rinceau issu du premier motif dans sa main droite et serre le coq contre sa poitrine, analogie de saint Pierre, de son bras gauche (**fig. 204 et 269**). L'animal analogique du saint (reflétant sa figuration sur la façade) est donc dirigé vers le sanctuaire, quand la représentation de l'homme naïf est associée aux végétaux représentés sur la partie occidentale.

À l'extrémité orientale de la nef, le système de division des décors fonctionne de la même manière, mais les figures humaines semblent plus directement dirigées vers la nef.

C'est le cas à l'église à l'église Saint-Jean-Baptiste de Coulgens⁸⁴⁶ (**fig. 270**). Sur le chapiteau au nord-est de la nef, un homme qui se tire les deux pans de la barbe est torturé par un démon sur la face occidentale du chapiteau. La barbe représente l'ambivalence de la figure humaine et de sa perplexité face à la situation⁸⁴⁷. Par opposition, un homme couronné est représenté sur la face orientale, portant une barbe drue et unie et tenant des végétaux verticaux assimilés à des arbres dans chaque main. Il symbolise l'homme au parcours spirituel avancé, dont l'esprit croît vers les cieux à la manière de l'arbre. Ils représentent également les végétaux parfaits, assimilés à l'Éden et donc au Paradis terrestre comme céleste. Sur le chapiteau au sud-est de la nef, des figures humaines sont représentées. Elles sont identiques et prostrées sur leurs genoux, inscrites dans leurs rinceaux à palmettes.

Les motifs différenciés à l'ouest et à l'est sur le chapiteau nord montre bien une volonté de valoriser les éléments tournés vers le sanctuaire et, à l'inverse, de montrer des éléments dévalorisés dirigés vers l'ouest. On montre ici deux aboutissements envisagés pour le parcours du chrétien : soit une fin glorieuse et paradisiaque, soit une descente dans la désolation des enfers.

À l'église abbatiale de Puypéroux⁸⁴⁸, les supports composés à l'est de la nef, à l'interface avec la croisée du transept, présentent des figures humaines qui semblent volontairement

⁸⁴⁵ Daras, 1956 ; Ternet, 2006, p. 611-613. Datée de la première moitié du XII^e siècle.

⁸⁴⁶ Ternet, 2006, p. 471-474. Les supports de la nef sont datés de la première moitié du XII^e siècle.

⁸⁴⁷ Garnier, 1989, p. 89.

⁸⁴⁸ Cf. Volume III, notice III.7., p. 253-258.

tournées vers l'ouest. Sur la pile septentrionale de l'arc triomphal, les motifs sont différenciés selon qu'ils soient dirigés vers l'ouest ou vers l'est (**fig. 271**). Sur le chapiteau de la colonne engagée, les quadrupèdes aux corps de lions sont croisés sur la face principale. Ils présentent des têtes différenciées de chaque côté. À l'ouest, la figure allongée est humaine. Elle rappelle celles sur lesquelles les lions gardiens de la sépulture en enfeu au nord de la seconde travée de la nef reposent leurs pattes protectrices. Au sud, la face arrondie et souriante se rapproche plus de celles des lions. La figure humaine regarde donc en direction de l'espace privilégié des laïcs, la nef, quand la figure léonine, analogie christique⁸⁴⁹, se tourne vers le lieu sacré dans le sanctuaire. La différenciation reste ténue entre les deux motifs et permet donc de les associer, comme deux formes partageant une partie de leur nature.

Sur les chapiteaux de colonnette, les motifs comprennent des formes végétales similaires, avec un rinceau à palmettes épanouies au centre et des digitations à feuillages sur les parties latérales. À l'ouest, une figure humaine est ajoutée au centre de la composition, ici également, regardant en direction de la nef. De l'autre côté, sur la pile méridionale de l'arcade, la colonnette à l'ouest présente une figure en mandorle tenue par des anges de chaque côté (**fig. 272**). Bien que la figure ne puisse plus être reconnue aujourd'hui, on considère aisément qu'il s'agisse d'un modèle pour la communauté, auquel les laïcs stationnés dans la nef peuvent s'identifier. Il s'agit également d'une représentation au rôle intercesseur et protecteur pour la communauté⁸⁵⁰. Sur le chapiteau de la colonne engagée qui jouxte la colonnette, le lacis d'entrelacs couvre la majeure partie de la corbeille. Sur les angles, de petites figures humaines sont représentées, avec des attributs et des expressions différenciées de part et d'autre. À l'ouest, le visage de l'homme est marqué par un sourire inversé, reflétant ses actions négatives. Sur la partie orientale du support, le visage est couvert par une barbe drue, signifiant la sagesse du personnage⁸⁵¹. La bouche est seulement formée par une ligne droite, représentant une amélioration par rapport au personnage précédent.

Sur ces deux supports, les motifs sont donc sélectionnés pour s'adresser aux laïcs, avec des figures humaines dans lesquelles il est plus évident de se reconnaître. La disposition des décors montre également un cheminement mélioratif en avançant vers l'est.

Le système mis en place à l'église de Plassac est similaire⁸⁵². Les formes représentées à l'ouest et à l'est sont différenciées sur les chapiteaux disposés de part et d'autre de l'arc séparant la nef de la travée sous clocher (**fig. 273**). Au sud, une figure humaine est installée au centre, habillée, tenant les pattes des lions qui l'encadrent. L'homme, représenté à la manière des laïcs éclairés, a le visage tourné vers la nef, dirigé vers ses semblables. De part et d'autre, les lions sont aussi différents. Celui à l'est souffle des rinceaux de sa gueule ouverte, tandis que celui de droite a la gueule fermée et les rinceaux passent derrière sa nuque. En considérant la qualité valorisante des rinceaux, la figure qui en est à l'origine apparaît plus noble que celui dirigé vers

⁸⁴⁹ Cf. Partie I.1.2.1.1., p. 40-41.

⁸⁵⁰ U, 2019, p. 311.

⁸⁵¹ Garnier, 1989, p. 88.

⁸⁵² Ternet, 2006, p. 555. Édifiée entre 1130 et 1140.

la nef⁸⁵³. Il présente une élévation spirituelle plus importante par rapport au lion dirigé vers l'ouest.

De l'autre côté de l'arc, deux figures humaines dénudées se tiennent dans la même posture, le pied intérieur porté vers l'avant et le pied extérieur replié vers l'arrière et tenu par leurs mains. Cette position représente leur impuissance, reflétant leurs propres échecs⁸⁵⁴. Si le visage de l'homme dirigé vers le chevet apparaît serein, un rinceau passant devant sous torse, celui regardant vers la nef est bien plus crispé, montrant les dents, des rinceaux remontant jusqu' autour de son cou. Ici également, la figure dirigée vers l'ouest est présentée dans une posture physique et spirituelle peu avantageuse. La différenciation des motifs semble ici se rapporter au parcours spirituel du laïc et à sa nature ambivalente. Lorsqu'il se trouve au début de son apprentissage physique et spirituel, symboliquement situé vers les parties occidentales de l'édifice, il est représenté avec des formes évoquant ses échecs. De l'autre côté, en avançant dans son parcours et progressant symboliquement vers les parties orientales de l'église, les protagonistes sont montrés apaisés, faisant écho à leur statut spirituel plus élevé.

Les sculptures disposées de part et d'autre de l'arc à l'est de la nef apparaissent donc, dans les cas présentés ici, marquer une différence de forme et de discours entre les parties occidentales et orientales des supports. Les éléments sélectionnés semblent s'adresser aux laïcs, mais cette rupture vise aussi à indiquer une progression spirituelle sur l'axe ouest-est de l'église. D'autres formulations de seuils ont pour fonction de « garder » le chevet en sélectionnant des motifs propices à endosser ce rôle.

Les gardiens de l'abside

Les décors disposés de part et d'autre de l'arc menant à l'abside présentent des formes dont le rôle vise à protéger et à garder le sanctuaire des éléments qui pourraient lui être nuisibles. Ils prennent une fonction apotropaïque, protégeant ainsi les espaces les plus sacrés de l'église.

À l'église abbatiale de Puypéroux, les motifs disposés sur la pile orientale de la croisée faisant l'interface avec le chevet se répondent symétriquement⁸⁵⁵. Sur la partie dirigée vers l'ouest, les chapiteaux de grand module portent le même motif, comprenant quatre figures léonines chacune (**fig. 274**). Elles sont croisées sur la face principale et affrontées aux angles du support. Leurs queues s'entremêlent sur le dé médian pour former des volutes. Les chapiteaux de colonnettes de part et d'autre sont aussi associés sur chaque pile. Au sud ils représentent tous deux des compositions associant un lion bicorporé à tête humaine avec un serpent entre les pattes. L'attitude du serpent change entre les deux, mais reste vindicative. Ils montrent tous deux des scènes de lutte associant l'humain et le lion combattant les forces néfastes, représentées par le serpent. Sur la pile au nord, les décors des chapiteaux de colonnettes montrent des compositions associant un être hybride ailé et un second, difficilement identifiable qui pourrait relever du dragon avec sa longue queue et son cou allongé. Ils sont

⁸⁵³ Cf. Partie III.1.2.1.3., p. 33-38 ; Marchesin, 2017, p. 34. En s'appuyant notamment sur Saint Augustin, *De Genesi ad litteram*, liber V, IX, p. 188.

⁸⁵⁴ Garnier, 1989, p. 233.

⁸⁵⁵ Cf. Volume III, notice III.7., p. 255-257.

associés sur les deux motifs, avec la queue de l'autre dans leurs gueules, dans un motif circulaire.

Sur les deux chapiteaux, de part et d'autre de l'arc menant à l'abside, des quaternités de lions forment un octonaire. Ils sont régulièrement représentés dans cette espace qui précède le sanctuaire⁸⁵⁶. Les quatre figures rappellent les quaternités divines qui se rapportent à l'origine du monde dans les quatre fleuves du paradis, les quatre âges du Monde, les quatre vertus cardinales et les quatre éléments du microcosme ou les quatre sens⁸⁵⁷. Leur représentation exprime donc la perfection de l'Éden et leur disposition symétrique rappelle l'harmonie du monde⁸⁵⁸. L'ensemble est donc hautement valorisé et valorisant. Le positionnement des lions en avant de l'abside et leur disposition centrale par rapport à leur environnement sculpté constitué de figures hybrides (au sud) et malveillantes (le serpent au nord) peut également leur conférer un statut de protecteur pour le sanctuaire⁸⁵⁹. Leur vertu apotropaïque permet ainsi de retenir tous les éléments nocifs dans la partie occidentale de l'édifice⁸⁶⁰.

À l'église prieurale Saint-Jean-Baptiste de Ronsenac⁸⁶¹, deux chapiteaux sont conservés de part et d'autre de l'arc qui ouvrait sur la croisée du transept (**fig. 275**). Au nord, deux lions sont affrontés sur la face principale. Ils lèvent une patte antérieure, signifiant leur posture protectrice. Ils présentent les attributs des lions valorisés, mais montrent une certaine ambivalence avec leurs langues pointues tirées en dehors de leurs gueules. Ils sont végétalisés par les queues et soufflent les rinceaux épais qui s'entrelacent pour former un paysage dense développant de petites palmettes. Au sud, ils sont associés à un chapiteau représentant l'histoire de Samson. Il y est représenté par deux fois : à droite du support, luttant contre le lion, monté sur son dos et à gauche de la corbeille, levant un tissu de son bras droit. Cette scène semble se rapporter à l'énigme de Samson⁸⁶². L'association des deux scènes rappelle à la fois sa force physique et sa ruse. Sur les parties latérales de la corbeille, le même paysage végétal est composé de rinceaux denses à petites palmettes que sur le chapiteau aux lions, positionné de l'autre côté de l'arc triomphal. Il participe à lier les deux représentations. Elles présentent deux thèmes complémentaires, entre la protection des lions et la figure de Samson, combattant biblique capable de repousser tout élément néfaste à la conservation de l'intégrité du sanctuaire.

Une autre disposition ornementale met en valeur une quaternité léonine de part et d'autre de l'arc ouvrant sur l'abside de l'église de Lichères⁸⁶³. Les chapiteaux dirigés vers l'intérieur représentent des lions ailés soufflant des rinceaux aux palmettes enroulées sur l'axe de la corbeille (**fig. 276**). Seuls les bustes des figures sont visibles. Ils sont deux par corbeilles, bicorporés avec la gueule sur les angles et forment ainsi une quaternité protectrice. Ils sont associés à des chapiteaux végétalisés, sur les colonnes engagées à l'ouest des mêmes piles. Le

⁸⁵⁶ Angheben, 2003, p. 26.

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 30-32. L'auteur se rapporte notamment à : Raoul Glaber, *Historiarum libri quinque*, I, 2-3, éd. Cavallo et Orlandi, p. 8-14.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁵⁹ U, 2019, p. 311.

⁸⁶⁰ Angheben, 2003, p. 84-85 ; Chardonnet, 2020.

⁸⁶¹ Gensbeitel, 2013. Datée du second quart du XII^e siècle.

⁸⁶² *AT, Livre des Juges*, 14:12-20.

⁸⁶³ Cf. Volume III, notice III.6., p. 219-220.

motif y est identique de part et d'autre et contribue à formuler le passage vers l'abside. La disposition des doubles palmettes sur deux registres procède ici de la végétalisation du chevet dans un mouvement initié depuis la nef et sur lequel nous reviendrons ultérieurement⁸⁶⁴.

À l'église Saint-Cybard de Montmoreau, une paire de chapiteaux vient encadrer le chevet depuis les parties extérieures des absidioles⁸⁶⁵. Ici, deux paires de griffons sont représentées sur les chapiteaux au nord de l'absidiole nord et au sud de l'absidiole sud (**fig. 277**). Les griffons, considérés comme des figures de gardiens⁸⁶⁶, sont alors répartis sur les parties latérales du groupe oriental de l'édifice. Ils sont tournés vers l'intérieur de l'édifice et veillent sur les absidioles et le sanctuaire depuis les extérieurs du bâtiment. Les quatre griffons fonctionnent comme une quaternité protectrice du sanctuaire. Ils sont associés à des oiseaux représentés perchés sur leurs dos, la tête tournée vers celles des griffons. On remarque l'originalité du motif, ces derniers entrant rarement en contact avec d'autres figures⁸⁶⁷. La disposition des figures bienfaitrices sur les parties latérales du bloc oriental correspond aussi à l'agencement des motifs sur la façade, où on observe déjà une latéralisation des figures animales analogiques⁸⁶⁸.

L'observation de ces différents seuils « gardés » par des figures apotropaïques montre qu'il n'existe pas un seul modèle de disposition, mais que celui-ci peut varier selon l'édifice et ses spécificités d'usage. Le seuil peut être marqué au niveau de l'arc menant à l'abside, où en amont avant la croisée du transept, ou encore prendre la largeur complète du chevet tripartite. L'important semble ici résider dans le sens et la fonction des figures de gardiens bienfaiteurs qui y sont représentées.

Les différents exemples développés ici montrent que la disposition des décors ornementaux sur les chapiteaux participe à la structuration de son espace intérieur en mettant en valeurs des passages et s'accorde ainsi avec les fonctions de l'architecture. Il s'agit de marquer des seuils, lorsque l'on accède à un nouveau lieu fonctionnel comme les bras du transept ou l'abside, mais également des transitions, lorsque les décors à l'est de la nef marquent une différenciation entre l'occident et l'orient.

Le décor imagé et ornemental est donc adapté à l'espace auquel il appartient. Le motif est choisi pour être signifiant et symbolique dans ce cadre. Les motifs sont également agencés de manière à se répondre ou se refléter selon l'emplacement et la nature du passage. À la suite de ce regard sur les passages, soit une association de motifs par paires, on s'intéressera à la manière dont le déploiement du décor peut contribuer à la formation de micro-espace au sein du lieu ecclésial. Ceux-ci sont structurés par les interactions réalisées entre quatre supports.

III.2.1.2.2. Structuration d'espaces et de pôles

La disposition ornementale contribue également à la formation de micro-espaces et de pôles dans le macrocosme de l'édifice. Il s'agit de parties de l'église où l'on remarque un repliement de l'espace sur lui-même, par l'action de la disposition de motifs qui se répondent

⁸⁶⁴ Partie II.2.1.2.2

⁸⁶⁵ Daras, 1961b. Datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

⁸⁶⁶ Voisenet, 2000, p. 25 et 67.

⁸⁶⁷ Bonne, Baschet, Dittmar, 2012, chapitre V, p.35.

⁸⁶⁸ Cf, partie III.1.1.1.1., p. 110-112 et 115-117.

entre eux. Ce phénomène tend à le distinguer du reste de l'édifice. On le rencontre notamment dans les travées intermédiaires entre la nef et le chevet et dans la travée droite de chœur ainsi que sur les bras du transept et leurs absidioles.

La travée intermédiaire : un espace autonome

La travée intermédiaire entre la nef et le chevet, ou la croisée des bras du transept, est un espace valorisé dans le bâtiment. Il se démarque dans l'édifice avec les quatre supports qui l'encadrent et supportent régulièrement une coupole, formant une petite rotonde intérieure. Les piles qui l'encadrent sont constituées de plusieurs supports engagés qui permettent le développement d'un décor important et parfois continu sur ces différents éléments architectoniques agglomérés. La disposition des motifs peut montrer des correspondances entre les différents supports qui sont autant d'indices de la structuration d'un espace singulier dans l'église.

On remarque des associations entre les décors disposés sur les piles de la tour de croisée de l'église Saint-Arthémy de Blanzac⁸⁶⁹. La disposition des chapiteaux les fait se répondre deux par deux en face à face sous les arcades occidentales et orientales (**fig. 278**).

À l'ouest, les deux corbeilles montrent un motif très proche, composé de feuilles grasses et finement ciselées (**fig. 279** et **fig. 278** = A-A). Deux petites têtes léonines aux angles supérieurs soufflent des rinceaux fins aux feuilles souples dont les pointes viennent s'enrouler dans les parties hautes. Dans l'axe, sous l'arcade orientale, les motifs sont exclusivement végétalisés (**fig. 280** et **278** = D-D). Là encore, les compositions présentent les mêmes éléments, avec des feuilles enroulées sur les angles supérieurs du support, un entrelacement de rinceaux fins sur la partie médiane et des feuilles jaillissantes sur les parties latérales. Les entrelacs sont ici organisés de manière plus stricte, afin de former un quadrillage de losanges sur le chapiteau nord et un nœud trilobé sur le chapiteau sud. Sous les arcades nord et sud de la croisée, les deux chapiteaux à l'est et les deux chapiteaux à l'ouest sont associés (**fig. 278** = B-B et C-C). Les chapiteaux occidentaux (B-B) présentent des motifs aux feuilles grasses et dentelées, du même type que celles sous l'arc oriental (D-D) (**fig. 281** et **fig. 278** = B-B). Au sud (B), une gueule léonine soufflant les rinceaux est positionnée de front au niveau du dé médian de la corbeille. Au nord, le second chapiteau (B) présente un motif avec deux figures léonines adossées sur la face principale. Elles sont bicorporées par la gueule sur l'angle de la corbeille avec des formes aviaires hybrides sur les faces latérales. Les queues des lions de la face principale sont hybridées avec des palmettes grasses et enroulées dans une forme trilobée sur le dé médian. Sur les chapiteaux orientaux des arcades nord et sud de la tour (C-C), des compositions comprennent des rinceaux aplatis s'entremêlant sur chaque face des supports et développant de fines palmettes (**fig. 282** et **fig. 278** = C-C). Dans la partie méridionale, le motif est uniquement végétalisé et les palmettes viennent s'enrouler sur les angles. Au nord, des figures léonines dressées sont bicorporées avec les gueules positionnées sur les angles des chapiteaux. Leurs queues végétalisées sont à l'origine des motifs entrelacés.

Dans ce petit ensemble, on remarque l'entrecroisement et les réponses des motifs par paires qui structurent la croisée comme un espace fonctionnel et autonome dans l'édifice. On note également une plus grande présence des motifs léonins dans la partie occidentale, alors

⁸⁶⁹ Cf. Volume III, notice III.2., p. 72-75.

qu'ils disparaissent sous l'arcade orientale pour laisser la place aux motifs végétalisés. Ceux-ci présentent aussi des formes plus délicates dans la partie orientale, où la finesse des rinceaux est mise en valeur, ainsi que la maîtrise de leur entrelacement dans des structures géométrisantes. Les motifs sont donc différenciés à l'ouest et à l'est de la croisée, favorisant la disposition de représentations de lions valorisés, analogiques de la figure christique, en direction de la nef. La partie orientale développe quant à elle un décor végétalisé, organisé et structuré, qui correspond à l'idéal paradisiaque et reflète la sacralité élevée des espaces à l'est de l'église. La disposition des motifs par paires forme également une succession de quatre arcs, donc la dynamique méliorative des décors en avançant vers l'est présente un cheminement qui guide ceux qui pratiquent l'édifice.

Dans l'ancienne croisée du transept de l'église abbatiale de Puypéroux, des systèmes d'association diversifiés sont appliqués entre les supports multiples présents sur chaque pile de la croisée⁸⁷⁰. On remarque d'abord une association des motifs entre eux autour de chaque pilier composé, notamment avec la reprise des mêmes motifs sur les chapiteaux de colonnettes encadrant les supports de grand module (**fig. 271, 272 et 283** = flèches noires). Ces sculptures présentent des dessins très similaires avec peu de variations, comme deux scènes successives d'une même histoire. On leur attribue à chaque fois des valeurs équivalentes⁸⁷¹.

Une circulation du thème des lions croisés est introduite entre les chapiteaux des piles nord-ouest, nord-est et sud-est, les deux derniers étant exactement équivalents (**fig. 271, 274, 284 et fig. 283** = flèches turquoise). Des motifs à figures croisées sont également présents sur les chapiteaux de grand module sous l'arcade à l'est de la nef (**fig. 283** = flèches rouges et **fig. 284**). Au sud, il montre des figures hybrides aux corps léonins bicorporés et aux têtes humaines sur les angles. La sculpture reprend ici la composition de celle située au nord-ouest de la croisée (**fig. 271**). Les queues sont enroulées en volutes sur le dé médian à la manière des motifs des chapiteaux à l'ouest des piles orientales (**fig. 284**). En vis-à-vis de l'arcade à l'est de la travée, le chapiteau sud est sculpté d'un motif comprenant des figures bicorporées aux corps de lions sur les faces principales et occidentales du support. Sur la partie orientale, un corps humain vêtu est représenté. Les deux personnages sont également bicorporés, végétalisés par les queues et leurs corps se joignent au niveau des têtes humaines situées sur les angles de la corbeille. À l'est, le corps humain enlace l'autre moitié léonine de son être. On reconnaît ici un cheminement entre les différentes représentations de lion associant les natures humaines et léonines, qui aboutit sur une acceptation ou une réconciliation de la nature ambivalente de l'homme avec la figure léonine valorisée. Cette dernière est à comprendre comme une analogie de la figure christique et de la figure humaine animée d'une haute spiritualité. Leur végétalisation fonctionne de manière à les rapprocher de leur nature terrestre⁸⁷².

Les chapiteaux de colonnette sur la face orientale de ces chapiteaux forment également une paire avec des motifs associés (**fig. 283** = flèches rouges et **fig. 284**). Ils représentent des lions accompagnés de petites figures humaines dénudées, représentant leurs âmes⁸⁷³. Celles-ci sont représentées repliées vers l'arrière, les mains sur leurs chevilles, signifiant leur nature

⁸⁷⁰ Cf. Volume III, notice III.7., p. 253-258.

⁸⁷¹ On reviendra sur ces motifs dans la dernière partie de ce chapitre, en III.2.2.2.2.

⁸⁷² Cf chapitre I.2.1.2.2., p. 41-42.

⁸⁷³ Garnier, 1989, p. 261.

déviante et leur condamnation⁸⁷⁴. Au sud, les lions sont adossés et recourbés, avec les pattes antérieures relevées. La figure humaine est représentée à l'envers, sur l'angle supérieur. La composition reflète celle de la colonnette à l'ouest, de l'autre côté du chapiteau de grand module, où les mêmes lions encadrent une tête humaine dont la sagesse est exprimée par sa longue barbe. Les deux figures sont donc ici opposées. Le motif présentant une âme humaine est aussi associé à celui installé au sud du passage oriental de la croisée, où un lion est bicorporé et lève une patte antérieure protectrice sur la représentation d'une nouvelle âme, cette fois-ci à l'endroit.

Ces deux paires de chapiteaux, positionnées en vis-à-vis à l'extrémité est de la croisée du transept, forment donc aussi un passage vers le chevet. Leurs représentations sont tournées vers le sanctuaire et on peut envisager que leur discours s'adresse ici aux clercs, dont la vocation vise à guider et à protéger les âmes des Hommes, tous considérés comme pécheurs.

Une autre association de motifs reprend le thème du lion dévorant sur les piles sud-ouest et nord-est (**fig. 283** = flèche bleue). Au sud-est, une sirène est représentée, sexualisée par la prééminence de sa poitrine (**fig. 285**). Elle tient un poisson dans sa main droite, insistant ainsi sur la nature de l'hybride mythologique, et en assure l'identification en tant que chimère femme-poisson qui évoque la luxure et les dangers de ses tentations⁸⁷⁵. Sa main gauche est levée et prise dans la gueule d'un lion à la queue végétalisée. Sous son corps se trouve une autre petite figure léonine identique à la première. Le lion prend donc une posture protectrice ici, qui lutte contre les éléments préjudiciables pour le bon cheminement de la spiritualité des Hommes. Sur la pile nord-ouest, le même lion se tient en vis-à-vis sur la partie latérale sud de la corbeille. Il tient dans sa gueule la main gauche d'un homme projeté en l'air par le mouvement du personnage au nord de la corbeille qui le tient par la jambe. Celui-ci, en pleine course, a également la main gauche dans la gueule d'un second lion protecteur de l'autre côté du support. Le personnage positionné à l'horizontale tient également sa cheville de sa main droite. Il est donc considéré comme impuissant face à son échec spirituel⁸⁷⁶. Le geste de l'homme en course, emportant avec lui le premier homme qu'il tire par la jambe, est à comprendre, selon F. Garnier, comme la représentation de la contrainte et de l'emprise qu'il porte sur l'homme impuissant⁸⁷⁷. Les lions entrent donc ici également dans un rôle de protection pour l'homme, en s'attaquant à ceux qui les détournent du chemin de l'élévation spirituelle.

Les décors disposés autour de la croisée du transept fonctionnent donc de manière autonome par rapport au reste de l'édifice. Les associations et les croisements de motifs lient les chapiteaux sur les piles entre elles, puis les quatre piliers entre eux. Les discours qui y sont développés sont pluriels et complets, évoquant à la fois l'élévation de l'âme humaine et le rôle protecteur de l'Église. Le décor développé dans cet espace nous engage à le considérer comme un lieu singulier et fonctionnel de l'espace ecclésial.

À l'église de Champniers, on remarque aussi des phénomènes de réponses entre les motifs disposés autour de la croisée⁸⁷⁸. Nous avons déjà pu remarquer la formation des passages et

⁸⁷⁴ *Ibidem*, p. 233.

⁸⁷⁵ Leclerc-Marx, 1998.

⁸⁷⁶ Garnier, 1989, p. 233.

⁸⁷⁷ *Ibidem*, p. 198-208, 233.

⁸⁷⁸ Cf. Volume III, notice III.4., p. 138-142.

leurs correspondances entre les piles sud-ouest et nord-est d'une part et nord-ouest et sud-est d'autre part. L'association entre ces espaces peut être étendue jusqu'au chapiteau à l'intérieur de chaque pile, continuant le même thème. Ils forment des blocs comprenant trois motifs de lions (**fig. 286** = cadres bleus), croisés avec deux autres groupes associant deux motifs végétalisés au sud et un motif végétalisé avec l'apport d'un ornement géométrique au nord (**fig. 286** = cadres verts). D'autres associations de motifs sont envisageables dans cet espace, notamment en considérant les motifs végétalisés à doubles palmettes enroulées en boules sur les supports de la partie occidentale de croisée (**fig. 287** et **fig. 288**). Ils apparaissent former un cheminement du sud vers le nord, avec un développement de plus en plus important des palmettes qui s'épanouissent sur le volume de la corbeille.

La figure léonine soufflante qu'on aperçoit sur le chapiteau au nord du passage au nord-ouest de la croisée est également représentée sur la frise du chapiteau continu au nord-est de la travée (**fig. 289**). De même, le chapiteau à l'ouest de la pile au nord-est porte un motif de figure léonine croisée, soufflant des rinceaux, qui est réengagé sur la corbeille au nord de la pile sud-est. Au nord, les lions sont croisés par les cous et présentent des gueules allongées, soufflant des rinceaux plats, tandis qu'au sud les lions sont croisés au niveau des croupes, montrent un visage souriant et des toupets de crinière sur le dessus du crâne (**fig. 290**). Leurs rinceaux sont souples et se développent en palmettes épanouies. En considérant la différenciation entre les deux types de lions, on envisage qu'ils soient caractéristiques de deux natures : le premier plus négatif que le second, qui concentre tous les attributs du lion christique et bienveillant.

La thématique des combats est également développée à plusieurs reprises. La scène déroulée sur le chapiteau et les frises à l'ouest de la pile sud-est, comprenant des cavaliers luttant contre une hydre démoniaque, trouve des échos autour de la croisée. Elle est d'abord mise en relation avec le petit cavalier armé d'une épée prenant les mêmes formes que les premiers, conservé sur une portion de frise à l'ouest de la pile sud-ouest (**fig. 291**). Celle-ci est également mise en perspective avec la représentation de l'Agneau rédempteur face au même monstre (**fig. 288**). Les deux scènes synthétisent le même combat, le premier avec un parti de représentation réaliste, actuel et dynamique, le second prenant la forme d'une lutte divine et spirituelle.

La mise en relation des décors de la croisée fonctionne ici de manière similaire par rapport à ce qu'on a pu observer à l'église de Puypéroux. Il s'agit d'un espace autonome, qui développe un ensemble polydiscursif entre ses quatre piles, qui matérialise également la singularité de cet espace.

À l'église de Trois-Palis⁸⁷⁹, la travée intermédiaire sous clocher est séparée de la nef et de l'abside par des arcs triomphaux. Ils y dessinent un espace architecturalement replié sur lui-même. Des groupes figurés et historiés sont sculptés sur chaque pilier, dont l'association est organisée par le décor ornemental disposé sur les bases des supports qui montrent des modifications régulières (**fig. 292**).

Au sud-ouest, la base présente un motif de petites palmettes jaillissantes sur la colonne ouvrant sur la nef (**fig. 293**). Le motif est ensuite modifié pour une série de dents de scie, formant une rupture entre le lion et les scènes suivantes. Sur la pile nord-ouest, où le chapiteau

⁸⁷⁹ Ternet, 2006, p. 622-625. Datée du second quart du XII^e siècle.

du passage a été modifié, la base montre un entrelacs anguleux, qui est associé à celui de la base de la pile au sud-est de la travée, bien qu'il présente plus de souplesse. Ce motif est également disposé sur la base de la colonne engagée dans le passage vers l'abside. Ici, des fleurs sont ajoutées, formant une transition avec le motif simplement fleuri que l'on retrouve dans la partie occidentale du support. Cette pile est celle qui montre le plus de variation dans le motif avec des pointes de diamants disposées sur la base de la colonne engagée au nord-est. Un entrelacs anguleux est ensuite sculpté sur la partie nord du support. En suivant la circulation des motifs dans cet espace, on comprend que la disposition des formes nous engage à passer d'un support à l'autre dans un schéma croisé et à connecter les représentations des chapiteaux, qu'elles accompagnent.

Comme nous l'avons observé sur les façades, les ruptures et des infléchissements de motifs ornementaux peuvent prendre le rôle de guide de lecteur, afin de marquer des ruptures et des associations dans les décors. Sur les chapiteaux de la croisée, une partie des sculptures a disparu lors de restauration ou d'autres motifs sont trop érodés pour être interprétés. Il nous est désormais impossible de suivre l'ensemble du discours porté par ces circulations⁸⁸⁰.

L'agencement des décors autour des quatre piles des croisées des édifices du corpus fait démonstration de la manière avec laquelle les interactions entre les ornements et les images de cet espace fonctionnent en vase clos. Les sculptures des supports se croisent et se répondent de manière à organiser un micro-espace au sein du lieu ecclésial. En Angoumois, la disposition régulière des passages pour contourner la croisée participe singulièrement à les extraire et les autonomiser par rapport au reste de l'édifice.

Un système similaire à celui qui a été exemplifié ici peut aussi apparaître dans les travées des bras des transepts ou dans leurs absidioles.

Les bras du transept et les chapelles

Sur les bras des transepts, les portes donnant accès aux membres du clergé et les absidioles sont des espaces privilégiés pour développer un décor singulier formant des pôles liturgiques. Le travail sur les églises auvergnates réalisé par J. Baschet, J.-C. Bonne et P.-O. Dittmar a notamment mis en valeur le développement de décors remarquables, souvent avec des figures allégoriques positives, au niveau des portes méridionales les liant avec l'abside⁸⁸¹. Avant d'évoquer ces cas avec les exemples des églises de Châteauneuf-sur-Charente et Lichères, il faut nous intéresser au cas singulier de la cathédrale d'Angoulême.

La travée du bras septentrional du transept de la cathédrale d'Angoulême est séparée du reste de l'édifice par un arc triomphal⁸⁸². Ici, l'architecture comme le choix et la disposition des motifs contribuent à distinguer cet espace et à le rendre exceptionnel dans l'ensemble de l'édifice.

Dès l'extrémité orientale du mur gouttereau nord de la nef, le décor présente des modifications, avec l'apparition des premières représentations de lions et d'oiseaux depuis

⁸⁸⁰ Nous reviendrons sur les quelques chapiteaux encore lisibles en dernière partie de ce chapitre : III.2.2.2.2., p. 229-231.

⁸⁸¹ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, évoqué aux chapitres III, IV et V.

⁸⁸² Cf. Volume III, notice III.1., p. 22-24.

l'entrée de la nef, annonçant l'entrée dans un nouvel espace⁸⁸³. Au tournant de la nef et du bras nord du transept, le relief sur les chapiteaux et les frises continues est intensifié par rapport à l'ensemble occidental (**fig. 294**). Le décor est composé uniquement de motifs de rinceaux à palmettes qui ondulent le long du support. Une petite figure représentant l'âme humaine apparaît prise dans les rinceaux auxquels elle s'agrippe, pour suivre leur croissance et leur vitalité afin d'atteindre leur idéal paradisiaque⁸⁸⁴. Elle initie un ensemble décoratif dense qui porte un discours faisant s'affronter le bien et le mal jusque dans la travée septentrionale.

Sur les retours des murs formant l'arc triomphal, le chapiteau continu de la pile ouest présente de nombreuses figures ainsi qu'un ensemble historié (**fig. 295**). Il associe de manière typologique une scène de combat entre Samson et le lion sur la face principale du support à un Saint-Michel achevant le dragon sur la face orientale. Du côté ouest, un homme sage à la longue barbe figure Moïse sur l'angle du support. Il est en contact avec un ange sonneur annonçant l'Apocalypse sur la face principale. Sur la partie latérale, un homme tirant sur un manteau en hauteur semble se référer au prophète Élie et à Élisée. Deux hybrides léonins ailés, aux queues végétalisées et montrant un large sourire, sont représentés aux côtés de ces scènes (**fig. 295**). Ils ont les gueules aux angles et les corps croisés sur la longueur du support. Ils sont positionnés ici comme des figures protectrices qui gardent l'arc triomphal.

La pile au sud-est de la travée présente des motifs exclusivement végétalisés avec des compositions symétriques et denses qui sont l'expression de la perfection de l'origine paradisiaque et le reflet de la haute spiritualité des figures gardiennes du mur en vis-à-vis (**fig. 296**). Au sud-ouest, une superposition de figures léonines et aviaires exprime la complémentarité des figures divines terrestres et célestes (**fig. 297**). Sur le support au nord-ouest, un chapiteau montre une figure léonine au dé médian qui tient dans sa gueule les mains des petites figures humaines imberbes semblables à celle située au nord-ouest de la croisée du transept (**fig. 298**). Un oiseau se tient de chaque côté entre l'homme et le lion, tourné en direction du lion. Les hommes sont pris dans des rinceaux, les contraignant, soufflés par des figures hybrides similaires à celle du dragon tué par saint Michel au sud-ouest de la travée (**fig. 295**). La figure du lion protecteur en association avec la figure aviaire représentant la divinité céleste vise donc ici à protéger la nature et l'âme humaine des entraves des figures négatives (**fig. 298**). Sur la frise au nord du support, deux léonins végétalisés sont affrontés : celui au nord présente les attributs du lion valorisé tandis que celui au sud prend la forme du lion « fauve ». Leur végétalisation rappelle à la fois l'ambivalence de leur nature et leur analogie humaine et terrestre, les rapprochant des hommes. Ces motifs sont associés à ceux disposés de part et d'autre de la baie axiale du chevet⁸⁸⁵.

Les décors végétalisés dominent tout de même dans cette partie du bâtiment, en adaptant les formes des végétaux selon le contenu sémantique des représentations figurées et le discours tenu par leur association.⁸⁸⁶ Le décor végétalisé se poursuit au second niveau sur les chapiteaux qui soutiennent les arcs du tambour de la coupole. Les frises qui soulignent les arcatures aveugles montrent un décor varié (**fig. 299**). Chacune d'entre elles est constituée de plusieurs frises comportant un dessin différent. La majeure partie est végétalisée et la variation dans les

⁸⁸³ Cf. partie III.1.1.1.1., p. 101-106.

⁸⁸⁴ Garnier, 1989, p. 261. Cf. Partie I.2.1.2.1., p. 33-38.

⁸⁸⁵ Cf. partie III.2.2.1.1., p. 204-209.

⁸⁸⁶ Ce point est développé en partie III.2.2.2.1., p. 215-219.

motifs se joue sur le volume des palmettes, leur souplesse et leur orientation de front ou de profil. Une seule frise présente un décor zoomorphe avec deux griffons affrontés associés à des figures léonines dans les parties latérales du support. La végétalisation du second niveau avec des motifs variés représente la beauté et la pureté paradisiaque, avec une élévation du décor par rapport à celui du premier niveau qui relève du *transitus* affirmant l'élévation spirituelle de ce lieu⁸⁸⁷.

L'ampleur du complexe architectural et décoratif mis en œuvre dans la travée au nord du bras du transept associé à son dégagement du reste de l'édifice nous laisse comprendre qu'il s'agit d'un espace fonctionnel à part entière. Les infléchissements relevés dans le décor depuis la travée nord-est de la nef et l'ouverture du bras nord du transept montrent déjà un cheminement vers cet espace. La disposition des figures gardiennes sur l'arc triomphal, associées aux représentations du chevet (mais aussi de la façade avec le Samson⁸⁸⁸), en fait un espace central dans le lieu ecclésial. La qualité du décor et son expression de l'élévation spirituelle lui confèrent également une haute valeur dans l'ensemble cathédral.

Les autres exemples relevés ici viennent de bâtiments plus modestes où les décors sur les bras des transepts mettent en valeur des pôles liturgiques.

À l'église de Châteauneuf-sur-Charente⁸⁸⁹, le lien entre la nef et l'absidiole sud du transept est maintenu par la continuité de motifs végétalisés et aviaires symboliques⁸⁹⁰. L'entrée de l'absidiole est marquée par une représentation du sacrifice d'Isaac sur le chapiteau de colonnette au sud de l'arc (**fig. 255** = flèches bleues et **fig. 300**). Elle est encadrée par deux chapiteaux aux motifs de sonneurs de trompes, figurant l'approche de l'Apocalypse (**fig. 301**). La mise en place du pôle historié présente une formation typologique associant le sacrifice d'Isaac, préfigurant le sacrifice du Christ sauvant les âmes humaines avant l'Apocalypse. Il s'agit des seules scènes historiées de l'édifice le bâtiment, avec une haute qualité de sculpture qui pouvait être associée à celle de l'abside, en considérant les remarques de J. Baschet, J.-C. Bonne et P.-O. Dittmar sur l'association des décors des portes méridionales et ceux des absides⁸⁹¹

À l'église de Lichères, le décor de l'absidiole méridionale est disposé autour des colonnettes installées sur une corniche courant le long du mur en hémicycle⁸⁹². Elle précède un retrait du mur à hauteur du sommet des piédroits de la fenêtre. Les chapiteaux sont sculptés ainsi qu'une série de plaques dans leurs continuités. L'ensemble forme une ligne ornementale qui ceint l'absidiole et participe déjà à l'extraire du lieu ecclésial. Les plaques sont sculptées de séries de doubles palmettes en méplat, avec des variations entre chaque support, mais une équivalence symbolique (**fig. 302**). Seul un support fait exception dans l'ensemble, au-dessus de la baie, avec des palmettes à peine esquissées. Elle est positionnée dans la direction du regard du seul motif figuré des chapiteaux, reflétant sa faiblesse spirituelle. Il s'agit d'un chapiteau à visage humain, sortant des rinceaux sur la moitié supérieure du support, la partie inférieure étant

⁸⁸⁷ Méhu, 2006.

⁸⁸⁸ Cf. partie III.2.1.1.1., p. 168-171.

⁸⁸⁹ Cf. Volume III, notice III.5., p. 174-176.

⁸⁹⁰ Cf. partie III.2.1.1.2., p. 175-177.

⁸⁹¹ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, évoqué aux chapitres III, IV et V.

⁸⁹² Cf. Volume III, notice III.6., p. 218-219.

laissée lisse. Elle rappelle aux modules et aux modèles thématiques disposés sur le mur gouttereau sud de la nef. Les autres chapiteaux présentent des motifs de végétaux à rinceaux denses et variés, dont un au nord empruntant le thème des rinceaux verticaux développant des palmettes enroulées en boules. Au nord de la baie, une colonne est marbrée avec son chapiteau taillé dans le même monolithe, qui relève certainement d'un remploi, voué à valoriser et légitimer l'église nouvelle⁸⁹³ (**fig. 303**).

L'originalité de l'agencement des décors sur le registre de colonnettes ainsi que la végétalisation de l'ensemble associée à un élément de remploi permettent d'envisager l'importance accordée à ce lieu dans l'église. La mise en œuvre des décors contribue à en faire un pôle liturgique marqué et individualisé dans l'édifice, tout en conservant des liens avec le décor de la nef et en développant une végétalisation qui se retrouve également dans le chevet.

Le décor conservé dans les absidioles méridionales des églises de Châteauneuf-sur-Charente et de Lichères nous engage à les distinguer comme des pôles liturgiques marqués dans l'édifice, non seulement par leurs emplacements, mais également par l'action de leurs ornements. Elles présentent à la fois un parti original (les scènes historiées, la disposition des colonnettes), mais conservent des liens avec les éléments disposés dans la nef et le chevet marquant l'unité du bâtiment. On conserve malheureusement peu de bâtiments à transept développé et absidioles en Angoumois pour augmenter cet échantillonnage.

En avançant vers le chevet, quelques édifices montrent également une différenciation de la travée droite de chœur par rapport à l'abside grâce à l'application de motifs ornementaux.

La travée droite précédant l'abside

On a déjà relevé dans l'historiographie la hiérarchisation des espaces, et notamment ceux de hautes valeurs liturgiques, par l'action du décor. En 2012, J. Baschet, J.-C. Bonne et P.-O. Dittmar remarquent également la « tonalité singulière » de la travée orientale de la nef, où se multiplient les éléments suggérant une articulation avec le sanctuaire⁸⁹⁴. Q. Cazes a également noté que la distinction des chœurs liturgiques et notamment leur expansion dans la partie orientale de la nef peut être observée en s'intéressant à la dimension des supports ou aux thématiques disposées dans le décor⁸⁹⁵. Dans les églises angoumoises, on relève des cas de différenciation de la première travée du chevet, qui comprend une ornementation qui la singularise et la détache de l'abside.

À l'église de Vars⁸⁹⁶, la travée occidentale du chevet est encadrée par des motifs léonins au nord et au sud, qui la distinguent des motifs exclusivement végétalisés développés sur les chapiteaux de colonnette encadrant les baies de l'abside. La travée de chœur est animée par des baies aveugles en plein cintre. Au sud, les chapiteaux de colonnettes portent des figures léonines jaillissantes représentées en bustes (**fig. 304**). Elles sont deux sur le chapiteau occidental et trois à l'est. Les gueules apparaissent entre des palmettes également jaillissantes. Au nord, l'ensemble des corps des lions est sculpté (**fig. 305**). Ils sont souples et courbes, avec des queues végétalisées. Sur le chapiteau à l'ouest, les lions sont au nombre de deux, affrontés et recourbés

⁸⁹³ Moret, Toubert, 2009, p. XIV.

⁸⁹⁴ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, p. 43-44.

⁸⁹⁵ Cazes, 2016, p. 149-150.

⁸⁹⁶ Ternet, 2006, p. 629-632. Datée du milieu du XII^e siècle.

alors que la figure de la partie occidentale est bicorporée. On compte donc ici huit lions, formant un octonaire protecteur et prophylactique positionné à l'entrée du chevet⁸⁹⁷.

Deux autres cas de différenciation de cet espace fonctionnent par application d'ornements différenciés sur les lignes d'archivoltes entre la travée droite de chœur et l'abside. C'est le cas à l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Pérignac⁸⁹⁸. La première travée présente des motifs de pointes de diamant alors que des séries de doubles palmettes alternées recouvrent les supports dans l'abside (**fig. 222**). On note ici également une valorisation de l'abside par l'application de motifs végétalisés, dont les qualités d'expression de la perfection semblent plus importantes que celles des décors géométriques.

Le même système est mis en place dans le chevet de l'église de Blanzac⁸⁹⁹. La travée droite de chœur présente une ornementation de palmettes enroulées sur les lignes d'archivolte, quand il s'agit de palmettes alternées dans l'abside (**fig. 233**). Le système ornemental est augmenté dans cette espace par des voussures à modénatures d'arcs polylobés (**fig. 306**) ainsi que des chapiteaux géométrisants supportant un décor de dents de scie dessiné à l'enduit sur l'abaque et sous l'astragale (**fig. 307**).

Ces quelques exemples d'agencement du décor et de différenciation des motifs montrent une volonté de marquer un pôle dans cette travée entre le transept et l'abside. Il s'agit d'une espace à la fois fonctionnel et transitoire qui participe de la hiérarchisation des espaces du lieu ecclésial et de la distanciation du sanctuaire.

La formation de pôles et d'espaces à fonctions liturgiques et paraliturgiques est donc marquée par l'action de l'ornement – travaillant régulièrement avec des images. Leur disposition révèle la multiplicité et de la diversité des points fonctionnels dans l'édifice. Dans le cas de notre corpus, les croisées des transepts (ou les travées intermédiaires entre la nef et le chevet) sont particulièrement remarquables. Le décor sculpté y formule un discours complet et complexe, développant de nombreuses interactions entre les motifs. Les espaces ouverts depuis les bras du transept sont également mis en valeur par ces systèmes, qu'il s'agisse d'une travée complète (comme à la cathédrale) ou d'absidioles orientées. Les travées droites apparaissent également valorisées par cette recherche de structuration dans l'ensemble du bâtiment.

La formation de ces espaces et de ces pôles intervient entre la nef et le sanctuaire et contribue à caractériser des espaces fonctionnels qui s'introduisent entre les deux. Dans l'observation des différents édifices du corpus, on comprend qu'il n'existe pas une formule unique pour la mise en œuvre de ces micro-espaces. Il semble qu'ils soient adaptés aux spécificités et aux besoins de chaque édifice. L'ornementation participerait alors à régir et à rendre lisible et à valoriser ces espaces selon les modalités attendues dans chaque site.

L'agencement de pôle et d'espace dans l'édifice est complémentaire de la formation de passages. Ils marquent des ruptures, des transitions et des seuils liturgiques dans l'église. La disposition de passages est particulièrement visible sur le contournement et dans le cadre des croisées du transept (ou des travées intermédiaires). Ils prennent différents rôles fonctionnels

⁸⁹⁷ Angheben, 2003, p. 26, 84-85.

⁸⁹⁸ Ternet, 2006, p. 547. Datée du second quart du XII^e siècle.

⁸⁹⁹ Cf. Volume III, notice III.2., p. 77-79.

dans l'édifice. Les passages sont formés par la disposition d'une paire de chapiteaux, qui invite aussi à une progression et à se diriger (physiquement, visuellement et spirituellement) vers le passage suivant. Il est introduit dans le cadre d'une circulation. Le seuil liturgique marque la séparation et la distinction entre les espaces, comme les chapiteaux marquent une rupture dans leurs motifs selon qu'ils soient dirigés vers l'ouest ou vers l'est. Enfin, les seuils « gardiens » sont généralement positionnés en amont du sanctuaire (avec une distance et un écart variable) et font intervenir une paire de chapiteaux impliquant des motifs de figures aux vertus protectrices et apotropaïques (lions, griffons).

Ces deux dispositifs permettent de renforcer la hiérarchisation du lieu ecclésial et de le rendre visible et sensible dans l'édifice.

Dans l'ensemble de ces espaces, on remarque aussi l'usage de motifs ornementaux se reflétant et se répondant dans l'ensemble du bâtiment, de manière à lier l'ensemble. La circulation des formes d'un espace à l'autre unifie aussi l'ensemble du lieu ecclésial, à l'instar des motifs englobants disposés sur des lignes d'impôstes dans toutes les parties de l'édifice. L'église ainsi unie montre également une recherche de porosité, avec la réponse et l'articulation de motifs et de séries à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice.

La mise en œuvre des ornements est donc active et signifiante dans la conception de l'église comme méta-lieu⁹⁰⁰ – unie et unique à l'image de l'Église – comme dans sa stratification en espaces liminaires et fonctionnels à l'usage de sa pratique liturgique.

Si la mise en œuvre des ornements participe de la structuration de l'espace, il intègre également les enjeux symboliques de l'édifice. Il contribue à la formation d'*iter* soulignant le parcours physique et spirituel dans l'œuvre. L'ornement fonctionne également par association avec les images, complétant et amplifiant leurs sémantiques.

III.2.2. Le décor dans l'architecture

Depuis les premières approches sérielles et thématiques des décors monumentaux dans les années 90, les sculptures sont considérées comme des « images-objets »⁹⁰¹ disposées de manière performative⁹⁰² dans un lieu dynamique⁹⁰³.

Les recherches menées par J. Baschet, J.-C. Bonne et P.-O. Dittmar en 2012 sur les chapiteaux dans les églises auvergnates ont montré que leur agencement participait à marquer le cheminement symbolique de l'église, selon la définition de l'*iter* de Sicard de Crémone⁹⁰⁴. Cette progression vers l'est se présente sous diverses formes dans l'édifice, qui aboutissent sur une glorification du sanctuaire. Les recherches de V. Huys-Clavel sur les chapiteaux romans de l'église Saint-Marie-Madeleine du Vézelay ont également relevé l'association de chapiteaux pour porter ou développer une même sémantique⁹⁰⁵. Ce point a également été remarqué à plusieurs reprises par J. Baschet, J.-C. Bonne et P.-O. Dittmar, qui l'envisagent comme un

⁹⁰⁰ Marchesin, 2019, p. 257.

⁹⁰¹ Baschet, 1996b.

⁹⁰² Kessler, 2015, Chapitre 5 « L'église ».

⁹⁰³ Baschet, 2010.

⁹⁰⁴ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, chapitre I, p. 7.

⁹⁰⁵ Huys Clavel, 2009, p.203.

aspect complémentaire des dynamiques et des enjeux discursifs des décors monumentaux dans le lieu ecclésial⁹⁰⁶.

La part ornementale du décor est ici envisagée pour ses qualités sémantique et symbolique. On considère que ses formes sont dispersées dans le bâtiment en adaptant leurs contenus à l'espace dans lequel ils se trouvent et à ses enjeux. On s'intéresse à la disposition des ornements, aux infléchissements dans les motifs, aux ruptures thématiques et formelles qui sont autant de moyens de marquer une progression dans l'édifice et de valoriser les espaces orientaux. On porte également notre attention sur les associations de motifs comme compléments et reflets sémantiques dans ce cadre. De même, les aspects de circulation du regard et de focalisation par la disposition et l'action de décors ornementaux sont considérés en dernière partie de ce chapitre.

III.2.2.1. La progression vers l'est

Selon les propos de Sicard de Crémone (1155 ?-1215) dans son *Mitræle*, rédigé vers 1200 et repris en 2012 dans *Iter et locus* de J. Baschet, J.-C. Bonne et P.-O. Dittmar, la longueur de l'édifice est associée à « à la patience de celui "qui supporte les épreuves jusqu'à parvenir dans la patrie céleste" »⁹⁰⁷. Cette formule de l'évêque envisage le bâtiment ecclésial comme l'image monumentale d'une série de luttes spirituelles dans lesquelles le laïc doit s'illustrer afin d'atteindre l'abside, représentant le lieu de l'élévation de son âme, qui lui permettra d'atteindre la plénitude paradisiaque⁹⁰⁸.

À l'intérieur de l'église, on remarque effectivement une progression marquée à différents niveaux sur l'axe ouest-est par l'action des décors ornementaux. Ils avancent dans le bâtiment en se dirigeant progressivement vers la baie axiale qui apparaît particulièrement mise en valeur dans les cas présentés ici. On relève également l'investissement des absides par le décor végétal, insistant sur sa comparaison avec l'Éden.

III.2.2.1.1. *Les effets de dynamique axiale*

Le cheminement physique et spirituel opéré dans le bâtiment est marqué par la disposition de motifs de plus en plus valorisés en avançant vers l'est. Leurs dessins montrent une progression formelle qui accroît petit à petit leur valeur. On les observe sous deux modalités dans les églises angoumoises : par séquences ou par paires successives. Les séquences de supports sont disposées de manière évolutive dans la longueur de l'édifice, en empruntant parfois un cheminement sinueux. Les paires successives sont autant de passages formés par des supports installés en vis-à-vis dont les motifs marquent une progression de paire en paire sur l'axe ouest-est⁹⁰⁹.

⁹⁰⁶ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, chapitre II.

⁹⁰⁷ *Ibidem*, chapitre I, p.7-8. Sicardus Cremonensis, *Mitræle*, I, 4 : *longitudo eius longanimitas est quae patienter adversa tolerat donec ad patriam perveniat*.

⁹⁰⁸ *Ibid.*

⁹⁰⁹ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, chapitre IV.

Progression thématique et symbolique des motifs

Depuis l'ouest de la nef, des progressions sont marquées dans les motifs disposés en avançant vers l'est du bâtiment. Elles relèvent de deux natures ornementales distinctes, l'une employant des figures quand l'autre relève du végétal.

La grande église prieurale de Châteauneuf-sur-Charente conserve un ensemble important de chapiteaux sur les trois vaisseaux de la nef, nous permettant d'observer plusieurs groupes⁹¹⁰. On remarque d'abord une évolution dans la sélection des figures disposées d'ouest en est, puis dans les formules végétales.

À l'ouest, nous avons pu voir que les figures de lions prennent des formes et des modes de représentations continus avec le décor du premier niveau de la façade occidentale (**fig. 200** = fil orange). Autour des seconds piliers de la nef ainsi que sur le second chapiteau engagé sur le mur gouttereau sud, les lions sont accompagnés d'oiseaux dans des motifs d'oiseaux prêcheurs ou dans des compositions les associant par le lien d'un rinceau végétal qui circule depuis le centre du chapiteau, pour se diriger vers les becs des oiseaux puis les gueules des lions (**fig. 308** = fil jaune). C'est donc la vitalité et la perfection des végétaux divins qui viennent nourrir les figures allégoriques céleste puis terrestre (**fig. 309**). Les formes attribuées aux lions se montrent de plus en plus gracieuses à partir de la troisième travée, comme sur le troisième chapiteau engagé sur le mur gouttereau sud. Ils sont également entourés d'une végétation constituée de rinceaux denses et fins, s'épanouissant en de nombreuses petites palmettes. Ce paysage reflète la spiritualité intérieure des figures léonines, qui s'éloigne ici de sa version « sauvage » pour se rapprocher de la perfection divine. C'est également le cas des motifs des lions croisés, qui se développe à partir du second chapiteau engagé sur le mur gouttereau nord de la nef (**fig. 308** = fil bleu et **fig. 310**). Les lions gracieux et élancés sont accompagnés de trois figures aviaires chacun, dont l'une arrivant jusqu'à leurs oreilles. Ils sont entourés d'un paysage de rinceau assez sec, développant peu de palmettes. C'est également le cas du second chapiteau aux « lions croisés » sur la quatrième pile composée au nord de la nef. Sur le troisième et dernier modèle de la séquence, sur le cinquième chapiteau engagé du mur gouttereau sud, les lions montrent un grand dynamisme et sont entourés d'un paysage de palmettes denses et développées issues de la végétalisation de leurs queues. Sur les quatrième et cinquième chapiteaux engagés sur le mur gouttereau nord, les figures léonines sont également accompagnées d'une végétation reflétant leur vitalité spirituelle. Sur le quatrième chapiteau, les lions sont accompagnés d'oiseaux aux becs repliés sur leurs cous, dans un geste signifiant leur complémentarité⁹¹¹. La composition est similaire à celles du second chapiteau engagé sur le mur gouttereau sud. Sur la face principale du chapiteau, deux petites figures humaines sont représentées nues, prises dans les rinceaux et affrontées sur l'axe de la corbeille. Elles représentent l'âme humaine et ses déviances, puisqu'elles attrapent leurs chevilles en signe d'impuissance et d'échec⁹¹² (**fig. 308** = fil rose, **fig. 309** et **311**). Il s'agit d'une évolution du thème partant de l'écoute du prêche des oiseaux au sud-ouest vers un lion à l'âme élevée et en accord avec la figure aviaire allégorique du divin au nord-est.

⁹¹⁰ Cf. Volume III, notice III.5., p. 168-174.

⁹¹¹ Garnier, 1982, p.86 ; Méhu, 2015, p. 277-278.

⁹¹² Garnier, 1982, p.233 ; Garnier 1989, p. 261.

Le cinquième chapiteau engagé sur le mur gouttereau nord mêle des lions croisés sur la face principale à des humains sur les angles latéraux. Ces derniers sont dénudés, représentant leur nature la plus naïve, et pris dans les rinceaux denses soufflés par les lions souriants et valorisés. Ils tiennent chacun dans leurs gueules une main de l'homme et portent leurs pattes antérieures relevées sur leurs bustes, signifiant leur nature protectrice⁹¹³. Sur les parties latérales, les hommes s'agrippent aux rinceaux, de manière à croître et à élever leur âme dans le même sens que celles des lions. On se trouve donc ici sur l'aboutissement d'une séquence où la hiérarchisation des figures est perceptible : dans un premier temps, les lions écoutent les oiseaux. Ils élèvent ainsi leurs âmes afin de protéger et guider les Hommes (**fig. 308** = fil mauve et **fig. 311**). Ce chapiteau entre également en résonnance avec celui positionné sur la face occidentale du quatrième pilier au sud du vaisseau central de la nef. Une figure humaine vêtue au centre de l'image est entourée de deux lions levant une patte protectrice sur le personnage. Ils crachent une grande quantité de rinceaux à palmettes vers les parties latérales du chapiteau. Ils présentent aussi de larges crocs et une langue pointue. Leurs langues sont attrapées par l'homme qui se détourne de leurs rinceaux. On peut comprendre cette représentation comme une mise en garde contre la mauvaise parole.

On remarque donc ici une disposition progressive sur l'axe ouest-est de la nef, impliquant d'abord des lions – par écho avec la façade – qui sont ensuite associés avec des oiseaux et des végétaux, avant de faire intervenir des figures humaines dans un troisième temps dans la partie orientale de la nef. Le cheminement spirituel qui se dégage de leur agencement est porté par la sémiotique de leurs interactions et reflété par la forme et le développement des motifs végétalisés exprimant leurs vitalités intérieures.

La disposition des modèles de chapiteaux entièrement végétalisés fonctionne de la même manière que dans la nef. À l'ouest, un groupe fait le tour de la pile méridionale et s'étend jusque sur le chapiteau occidenté de la seconde pile septentrionale du vaisseau central (**fig. 252** = fil vert). Sur cet ensemble, les motifs sont composés de palmettes recroquevillées dans des compositions symétriques et valorisées, mais qui reflètent une faible vitalité spirituelle (**fig. 312**). C'est également le cas du chapiteau à l'est de la première pile au nord du vaisseau central et du premier chapiteau engagé dans le mur gouttereau sud (**fig. 252** = fil jaune). Ces deux supports comportent une couronne de volutes enroulées en plus dans la partie supérieure (**fig. 313**). À partir des secondes piles du vaisseau central de la nef, un nouveau modèle de chapiteaux végétalisés se développe, avec de gros rinceaux et dont les larges palmettes sont rassemblées en bouquets (**fig. 252** = fil vert foncé). La symétrie et la lisibilité de leurs structures ainsi que l'épanouissement des palmettes reflètent une élévation spirituelle supérieure par rapport au modèle précédent (**fig. 255**). Celui-ci se rapproche des formes considérées comme paradisiaques⁹¹⁴. Ils circulent jusque dans les parties orientales de la nef, avec des palmettes encore enroulées aux angles sur les supports occidentaux et un épanouissement général plus important dans la partie orientale. Un troisième et dernier groupe prend place dans la moitié est de cette partie du bâtiment (**fig. 238** = fil vert pâle). Il s'agit de motifs composés de grosses palmettes lisses et plates, qui sont encore recroquevillées sur les quatrièmes et cinquièmes

⁹¹³ Angheben, 2003, p. 81-82 ; cf. partie III.1.1.1.2., p. 110-112.

⁹¹⁴ Cf. partie I.2.1.2.1., p. 33-38.

travées de la nef, avant de s'épanouir dans la partie sud-est de la nef et dans l'absidiole du bras sud du transept (**fig. 257**).

Les motifs végétalisés suivent donc le même cheminement que les représentations figurées et marquent une progression dans l'église. Ce principe avait déjà été relevé dans les églises de Saint-Nectaire et Saint-Marcelin-de-Chanteuge, en Auvergne⁹¹⁵. Ici, deux pôles se distinguent, avec le premier groupe à l'ouest, et le dernier à l'est. Le second ensemble des végétaux en « bouquets » montre une dispersion plus large qui permet d'unifier l'ensemble en reliant tous les espaces.

Les chapiteaux conservés dans l'église Saint-Jean-Baptiste de Ronsenac, contemporaine de celle de Châteauneuf-sur-Charente⁹¹⁶, montrent également une évolution des formes et de leurs symboliques, avec une dynamique méliorative vers l'est. Deux groupes montrent une progression dans la spiritualité des figures humaines disposées d'ouest en est. L'ensemble des hommes dans les végétaux apparaît le plus à l'ouest (**fig. 314** = fil jaune). Les figures humaines se présentent d'abord dans un ensemble de rinceaux denses et emmêlés, avec peu de palmettes, qui reflètent un esprit peu élevé⁹¹⁷ (**fig. 315**). Les visages humains sont ensuite disposés au-dessus de palmettes jaillissantes, en plein épanouissement. Enfin trois hommes se dressent entre les végétaux verticaux, auxquels ils s'agrippent afin de faire croître leurs âmes vers les cieux, sur leurs modèles. La forme des végétaux est donc adaptée pour exprimer la qualité de la spiritualité des figures, avec un développement progressif du nord-ouest vers le sud-est. Le second groupe des figures humaines montre des hommes aux barbes divisées, signifiant l'ambivalence de leurs esprits (**fig. 314** = fil rouge). Au nord-ouest, l'homme, représenté jeune et aux cheveux longs, tient les deux parties de barbes étirées sur les parties latérales dont seule celle au nord est végétalisée (**fig. 316**). Au sud, l'homme vieilli, marquant l'avancée de son cheminement spirituel vers plus de sagesse⁹¹⁸. Il tient également les deux pans de sa barbe sur les côtés, qui sont tous deux épanouis. Au nord-est, la barbe montrant la désunion de l'esprit a disparu. L'homme porte des vêtements ornés de perles, les deux mains sur les hanches en signe d'autorité.

Les motifs végétalisés présentent des associations de formes qui vont dans le même sens. Au sud-ouest de la nef, deux chapiteaux en vis-à-vis portent des motifs de palmettes, les unes alternées, les autres croisées et enroulées sur les angles, qui se retrouvent mêlés sur un chapiteau au nord de la nef (**fig. 314** = fil vert 1 et **fig. 317**). Ce dernier chapiteau avance légèrement vers l'est par rapport aux deux premiers. Sur le mur nord, deux chapiteaux de la moitié sud montrent le même motif de rinceaux à palmettes, avec des feuilles recroquevillées à l'ouest, qui s'épanouissent à l'est (**fig. 314** = fil vert 2 et **fig. 318**).

À l'instar des observations réalisées dans le décor de la nef de l'église de Châteauneuf-sur-Charente, l'ensemble de Ronsenac montre plusieurs portions de cheminement qui, à travers différentes figures et motifs végétalisés à suivre sur son parcours, expriment l'*iter* du lieu ecclésial et le relie à celui du laïc.

⁹¹⁵ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, chapitre III et V.

⁹¹⁶ Gensbeitel, 2013. Réalisée durant le second quart du XII^e siècle.

⁹¹⁷ Cf. partie I.2.1.2.1., p. 33-38.

⁹¹⁸ Garnier, 1989, p. 88-89.

L'église abbatiale de Puypéroux montre également une évolution de motifs végétalisés sur son axe ouest-est⁹¹⁹ (**fig. 319**). Sur les quelques chapiteaux conservés dans la nef, un support positionné à l'angle sud-ouest du vaisseau est entièrement végétalisé (**fig. 320**). Il comprend un ensemble de rinceaux denses, serrés et désordonnés qui exprime une nature défavorable à l'homme et reflète l'âme des individus peu élevés, voir des damnés⁹²⁰. Dans la croisée du transept, les végétaux prennent des formes ordonnées, avec des vanneries au sud et de courts rinceaux à palmettes sur la pile nord-ouest de la travée. Les palmettes sont encore recroquevillées et de petites dimensions. Enfin, dans le chevet, les motifs sont composés de rinceaux à palmettes allongées et plus épanouies, qui emplissent l'ensemble des supports pour exprimer leurs vitalités physique et spirituelle. Le cheminement du végétal prend donc place dans l'ensemble de l'église et la variation des motifs montre une valorisation de plus en plus importante des compositions en avançant vers l'est.

Dans la nef de l'église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe, réalisée dans la seconde moitié du XII^e siècle, le décor est concentré sur les chapiteaux relativement dépouillés⁹²¹. Des têtes sculptées rehaussent les angles supérieurs des supports (**fig. 321**). Les visages relèvent de formes humaines, animales ou d'hybridation entre les deux. On remarque ici une répartition ordonnée des motifs dans la longueur de la nef, laissant la majorité des figures hybrides dans sa partie occidentale, tandis qu'en montant vers l'est, elles deviennent de plus en plus lisibles et apaisées (**fig. 322**). Dans la partie orientale, le nombre de corbeilles lisses avec des visages aux angles supérieurs diminue, pour laisser la place à des supports sobres aux motifs géométrisants.

Le cheminement image ici le parcours spirituel et physique du laïc en employant des formes auxquelles il peut directement s'identifier. Les représentations montrant une nature monstrueuse reflètent la bassesse d'esprit d'un homme au parcours spirituel à peine initié. La multiplication des visages humains dans l'axe de l'*iter* du bâtiment fait preuve de son amélioration à mesure de sa progression dans son développement spirituel.

Dans les églises de Sainte-Colombe et Saint-Jean-Baptiste de Coulgens⁹²², des paires forment des passages marquant des évolutions formelles et symboliques progressives.

À Sainte-Colombe, la première paire de chapiteaux, aux extrémités occidentales de la nef, est sculptée de motifs végétalisés ordonnés, à palmettes recroquevillées et enroulées aux angles (**fig. 323**). Le chapiteau au sud porte une petite représentation léonine au dé médian soufflant de petites palmettes. La seconde paire associe un chapiteau au nord qui développe des rinceaux géométrisants à palmettes en cours d'épanouissement et une figure humaine associée au coq sur sa partie orientale. Au sud, le chapiteau développe également des rinceaux à palmettes un peu plus ouvertes, entre des motifs d'entrelacs des files de croissants. Un nœud arrive juste sous la gueule d'une figure léonine valorisée sur le dé médian. De part et d'autre de la couronne supérieure du support, de petites figures aviaires sont penchées sur les palmettes encore enroulées aux angles.

⁹¹⁹ Cf. Volume III, notice III.7., p. 251-261.

⁹²⁰ Cf. partie I.2.1.2.1., p. 33-38.

⁹²¹ Cf. Volume III, notice III.8., p. 299-301.

⁹²² Daras, 1956 ; Ternet, 2006, p. 471-474 et p. 611-613. Les deux églises sont datées de la première moitié du XII^e siècle.

La troisième paire fait s'affronter un chapiteau aux figures léonines bicorporées au nord et des figures aviaires bicéphales au sud. Les lions sont souriants et végétalisés par les queues, pour assurer leur bienveillance. Celui dirigé vers l'est montre tout de même quelques crocs, tout en conservant sa posture de gardien. Au sud, les oiseaux (un oiseau différencié par sa crête et un aigle) symbolisent l'union des royaumes céleste et terrestre. Les deux chapiteaux portent des représentations complémentaires, l'une présentant deux corps, l'autre deux têtes et associant les figures allégoriques des divinités céleste et terrestre. La quatrième paire associe quatre fauves aux aires de bêtes féroces⁹²³ au nord et des personnages humains, nus aux barbes divisées de part et d'autre du support, avec une figure sainte en orant au centre. Les lions sont végétalisés, reflétant leur nature terrestre et ambivalente, mais le chapiteau n'est pas végétalisé et des boules ont été laissées aux angles. De l'autre côté, les barbes divisées indiquent également l'ambiguïté de l'âme humaine⁹²⁴.

La progression fonctionne donc ici à la fois sur la densité de la représentation comme sur la valeur sémantique choisie. Les représentations sont de plus en plus denses et complexes, les végétaux se développent jusqu'à arriver à la paire associant les figures aviaires et léonines, qui commencent à montrer leur nature ambivalente, avant les chapiteaux suivant qui insiste sur ce thème. Le discours supporte ici la progression du cheminement spirituel du laïc, mais invite à la vigilance.

À l'église de Coulgens, on compte trois paires qui avancent sur l'axe de la nef. La première association montre des chapiteaux aux corbeilles lisses avec des volutes à peine esquissées et enroulées sur les angles (**fig. 324**). Au sud, il s'agit de palmettes, avec une petite gueule léonine au dé médian, également peu détaillée. Les volutes figurent des visages humains aux barbes divisées en deux en direction de l'ouest et une barbe pleine et unie vers l'est. La différenciation entre les deux engage à identifier le pôle occidental de l'édifice et l'extérieur comme l'espace des luttes intérieures, alors que la direction du sanctuaire permet à l'homme d'élever et d'unir son esprit⁹²⁵. La seconde paire de chapiteaux développe des végétaux sur la corbeille au nord, avec des entrelacements de rinceaux et des palmettes qui commencent à s'ouvrir sur le chapiteau au sud, deux lions sont croisés, avec les gueules aux angles. Ils sont végétalisés par les queues, mais montrent des crocs, ce qui engage ici également à considérer l'ambiguïté de leurs comportements. La dernière paire associe le chapiteau divisé en deux avec un être torturé par un démon et un homme couronné, faisant face aux figures prostrées sur leurs genoux⁹²⁶. Ici comme à Sainte-Colombe, la nature progresse le long des quelques supports de la nef, notamment à travers le développement d'une nature végétale dense et valorisée. Le discours de l'*iter* engage encore une fois à se méfier de la nature humaine et de ses penchants démoniaques en avançant dans son cheminement spirituel.

Les édifices présentés ici montrent des associations de motifs sur les chapiteaux, formulant une amélioration des formes représentées en avançant vers l'est. Dans les deux édifices à nef unique précédemment cités, la dynamique axiale du lieu ecclésial est exclusivement marquée, avec des motifs associés par paires en vis-à-vis et montrant une

⁹²³ Cf. III.1.1.1.3., p. 106-110.

⁹²⁴ Garnier, 1989, p. 88-89.

⁹²⁵ *Ibidem*.

⁹²⁶ Cf. partie III.2.1.2.1., p. 182-184.

amélioration progressive en se dirigeant vers le sanctuaire. Dans des édifices de dimensions plus importantes, dont les nefs comprennent souvent trois vaisseaux, les parcours sont multipliés, présentant toujours une dynamique progressive simulant un parcours physique et spirituel vers l'est, mais pouvant développer des digitations sur les parties latérales et notamment vers les bras du transept.

Nous allons nous intéresser à la formulation du cheminement axial dans le cadre du chevet et de l'abside, qui montre une structuration plus stricte que celle de la nef.

Des passages dans l'abside jusqu'à la baie axiale

Dans les absides, la dynamique des cheminements entre les motifs et la formation de passages avec des paires progressives se font également remarquer. Elles avancent en direction de la baie, qui bénéficie d'un traitement valorisant.

À la cathédrale d'Angoulême⁹²⁷, les chapiteaux forment des associations par paires dans l'abside (**fig. 325**). Sur les supports à l'est de la première travée barlongue, les chapiteaux sont végétalisés avec les mêmes compositions (**fig. 326**). Ils sont constitués de deux couronnes de doubles palmettes alternant les formes épanouies et recroquevillées avec des volutes enroulées sur le dé médian ainsi que sur les parties latérales pour le chapiteau au nord. Sur les chapiteaux des pilastres, les deux portions dirigées vers l'ouest présentent des figures léonines bicorporées dressées sur leurs antérieurs. Ils présentent des formes valorisées, avec leurs sourires et leurs queues largement végétalisées de palmettes épanouies. Celles-ci, comme les suivantes, peuvent être considérées comme des figures protectrices du sanctuaire⁹²⁸. De la même manière, les motifs des parties orientales sont également constitués des mêmes motifs avec un ensemble végétal dense supportant une petite figure léonine assise dans les rinceaux. La symétrie est donc parfaite dans le passage valorisant mis en œuvre entre ces deux supports. C'est également le cas sur la paire suivante à l'est de la seconde travée barlongue (**fig. 327**). Les chapiteaux sont végétalisés, comprenant deux couronnes de doubles palmettes alternées avec des palmettes retournées sur les angles. Elles sont surmontées d'un ruban orné de petites palmettes jaillissantes au sud et de dents de scie au nord. Sur les parties occidentales des chapiteaux de pilastres, des figures léonines disposant toujours de tous les attributs de la figure positive sont représentées de profil et recourbées vers la partie orientale de l'abside. À l'est des chapiteaux, deux lions sont assis dans les palmettes épanouies, levant une patte protectrice devant eux⁹²⁹. Celui au sud de l'abside baisse la tête en signe d'humilité tandis que celui au nord relève le menton vers la baie axiale.

Les sculptures des colonnes engagées dans les pilastres de part et d'autre de la baie axiale sont ensuite associées (**fig. 328**). Ici, les représentations disposées face à face engagent les mêmes thématiques, les figures prennent les mêmes postures, mais leurs attributs diffèrent pour exprimer des valeurs et des comportements contraires. Les chapiteaux de colonnes engagées sont végétalisés avec deux couronnes de palmettes alternées au sud, des palmettes épanouies aux angles, des volutes enroulées dans la partie supérieure et des fleurons aux dés médians. Le vocabulaire mis en œuvre est valorisant, faisant preuve d'organisation et de vitalité. Au sud, le

⁹²⁷ Cf. Volume III, notice III.1., p. 22-27.

⁹²⁸ Angheben, 2003, p. 81-82.

⁹²⁹ Cf. partie III.1.1.2., p. 110-112.

chapiteau est à l'inverse peu orné, avec une partie de la corbeille laissée lisse, des palmettes recroquevillées en boule, des palmettes recourbées sur les angles et de fines lignes de billettes aux dés médians. La formule exprime une faible vitalité, reflétant la nature des figures qui l'encadrent. Ici, deux lions adossés et recourbés sur les plaques à l'ouest montrent une crinière méchée et des crocs acérés, avec une queue végétalisée qui les associe au monde terrestre. Ils sont opposés aux deux lions fins disposés au nord, presque imberbes, souriants, qui se suivent et se regardent. Leurs queues végétalisées montrent également une densité plus importante que pour les figures au sud. Sur les plaques à l'est du support, des figures sont représentées en direction de la baie. Elles lèvent une patte sur une figure humaine au nord et un visage plus difforme au sud. Les lions sont différenciés par l'action de leurs attributs : au sud, la crinière est épaisse, presque exubérante et le sourire carnassier. Il présente tout de même une queue végétalisée équivalente à celle du lion au nord. Il est ici souriant, avec un toupet sur le dessus du crâne et quelques même de crinière sur l'encolure. Le ruban perlé qui lui entoure la patte antérieure permet également de le reconnaître comme une figure valorisée à caractère christique. Les deux groupes de chapiteaux représentent donc deux polarités opposées de comportement qui se traduit par des reflets contraires de leur animation intérieure.

Les chapiteaux qui les précèdent de part et d'autre dans l'abside leur sont complémentaires et c'est pour cette raison que ce sont les seuls à ne pas fonctionner par paires, en vis-à-vis. Au nord, les motifs exclusivement végétalisés dans une construction valorisante reflètent tout le caractère positif des figures léonines protectrices représentées sur les supports au nord de la baie (**fig. 325** = flèche verte et **fig. 329**). Sur l'ensemble des supports au sud du groupe à valeurs négatives, on trouve des figures protectrices – avec le lion ailé – et combattantes – avec les deux anges achevant la figure humaine déviante sous sa lance (**fig. 325** = flèche rouge et **fig. 329**). Elles se tiennent de ce côté des figures léonines négatives de manière à les cerner et à maintenir leur résonance dans cet espace sans leur laisser l'opportunité de se répandre dans le reste du bâtiment. Le chapiteau reprend le même motif que sur le chapiteau au sud-ouest, liant le groupe au reste du chevet.

On voit donc ici une succession de passages valorisants qui expriment une valeur de plus en plus importante, dans les postures et les attributs apposés sur les lions et les végétaux, aboutissant sur la perfection des figures au nord de la baie axiale. Les éléments disposés sur la partie sud de la baie viennent en contrepoint de cet *iter* valorisant, rappelant les possibilités de déviance dans le cheminement spirituel, dont il faut se garder et se protéger.

Le parcours établi par l'ornement et l'architecture mène en direction de la baie axiale, qui est ici valorisée par un décor singulier composé de remploi de chapiteaux antiques en marbre (**fig. 330**). On comprend également que leurs motifs relèvent d'une source formelle et thématique pour les supports disposés dans l'ensemble du bâtiment. La baie est aussi valorisée à l'extérieur avec la scène de « victoire » installée au-dessus de son ouverture (**fig. 331**). On retrouve ici les deux figures léonines opposées : fauve au sud et protectrice au nord, qui correspondent donc avec la disposition intérieure. Elle se dirige vers la figure centrale glorieuse dans un paysage de végétaux denses.

Seule l'église de Puypéroux, dont le chevet à chapelles rayonnantes est également dépourvu de déambulatoire, présente un système d'ornementation et de valorisation de l'*iter* qui peut être comparé à celui de la cathédrale⁹³⁰.

À l'exception des corbeilles à motifs d'entrelacs et de palmettes jaillissantes disposées au sud-est de l'abside, les chapiteaux conservés présentent tous une ornementation végétale suivant les mêmes modèles. À l'extrémité nord-ouest de l'abside, le chapiteau arbore des palmettes molles remontant sur les angles et les parties latérales de la corbeille (**fig. 332**). Au centre de chaque face, une tige est dressée et se développe faiblement en éventail dans la partie supérieure. Ce modèle est repris sur le chapiteau à l'est de la baie de la première absidiole au nord (**fig. 333**). Les palmettes sont ici légèrement plus dessinées et l'éventail central un peu plus étendu : l'ensemble s'épanouit. La corbeille en vis-à-vis à l'ouest de la baie montre un motif différent avec de larges palmettes circonscrites dans de fins rinceaux qui retombent mollement sur les angles du support.

Le chapiteau suivant au nord de l'abside, réceptionnant l'arcature entre les absidioles nord-ouest et nord-est, présente de longues palmettes qui remontent en formant une courbe concave sur la face principale, pour venir s'enrouler en volutes dans les angles (**fig. 334**). Une nouvelle palmette allongée est positionnée sur le dé médian. Le chapiteau qui lui fait face dans le chevet, entre les absidioles sud-ouest et sud-est, présente également un ensemble de palmettes dressées, suivant cette fois-ci une forme convexe et s'enroulant de même en volutes dans les angles. Ici, un fleuron est installé sur le dé médian de la face principale (**fig. 335**). Les deux supports présentent donc des motifs similaires qui se répondent en vis-à-vis dans le chevet. Ils forment un seuil dans l'avancée vers l'est, avec des motifs présentant une abondance et une structure symétrique qui les valorise davantage par rapport à ceux disposés à l'ouest de l'abside.

Les chapiteaux d'encadrement de la baie de l'absidiole sud-est de l'abside portent des motifs à larges palmettes molles (**fig. 336**) qui rappellent ceux de l'absidiole nord-ouest (**fig. 333**). Le feuillage apparaît sec sur le chapiteau à l'ouest tandis qu'il est plus souple sur la corbeille à l'est. Les feuilles sont ici alternativement tournées vers le haut puis le bas du support.

De l'autre côté de l'abside, les chapiteaux disposés de part et d'autre de la baie de l'absidiole au nord-est du chevet présentent des motifs plus détaillés (**fig. 337**). Du côté occidental, le motif des palmettes alternées est réengagé, mais elles sont ici plus fines, resserrées les unes contre les autres, formant un motif globalement plus dense. Dans les angles supérieurs, des volutes sont ajoutées, alors qu'elles étaient jusqu'ici réservées aux chapiteaux de grands modules. La corbeille installée du côté oriental de la baie reprend le motif aperçu à l'est de la baie nord-ouest, avec des palmettes dressées dans les angles et un éventail godronné sur la partie centrale de chaque face (**fig. 333**). Le motif est ici encore un peu plus détaillé et épanoui que sur les modèles précédents.

Autour de l'absidiole axiale, on conserve seulement les chapiteaux de grands modules, ceux qui encadraient la baie ayant disparu. Ils présentent des compositions similaires de part et d'autre. Au nord, la corbeille porte des palmettes dressées aux angles, encadrées par de nouvelles fines palmettes vues de profil qui viennent s'enrouler en volutes sur les angles (**fig. 338**). Au centre de la face principale, le motif godronné s'épanouit en éventail. Sur le dé médian des faces latérales, ce sont des fleurons qui viennent couronner la composition. Sur la corbeille

⁹³⁰ Cf. Volume III, notice III.7., p. 258-260.

au sud, de larges palmettes viennent s'enrouler de la même manière dans les angles pour former des volutes. Au centre de la face principale, une tige est dressée, qui vient s'épanouir en feuilles retombant de part et d'autre dans la partie supérieure. La forme du végétal rappelle celle de l'arbre, particulièrement valorisée pour sa croissance verticale, en direction des cieux⁹³¹. Il s'apparente ici au palmier, qui est un arbre particulièrement valorisé dans les textes bibliques ainsi que dans l'exégèse⁹³². Le traité ou sermon « du palmier », qui prend une forme définitive au cours du XIII^e siècle⁹³³ en fait un objet idéal de contemplation⁹³⁴.

Ces chapiteaux se répondent donc à nouveau, formant un dernier passage dans l'abside avant la baie axiale. Leurs décors denses, reprenant des motifs au caractère antiquisant, montrent une valorisation encore supérieure par rapport au précédent. Il s'agit donc d'une succession de seuils marquant une progression formelle et symbolique, simulant une avancée spirituelle représentée par l'amélioration des formes végétales tout au long de l'abside (**fig. 339**). Bien qu'on ne conserve plus ici les chapiteaux d'encadrement de la baie axiale, on considère que l'agencement des décors contribue ici à la mettre en valeur.

Dans une moindre mesure, d'autres édifices angoumoisins montrent la mise en œuvre d'un cheminement singulier dans l'abside, fonctionnant soit par l'action de paires associées en symétrie ou par une progression thématique et symbolique avançant dans les décors des chapiteaux en direction de l'est et de la baie axiale.

À l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Pérignac⁹³⁵, les chapiteaux de l'abside sont associés par paires grâce aux motifs de leurs tailloirs. Sur les parties méridionales et orientales de l'abside, les corbeilles sont végétalisées avec des couronnes de feuilles dentelées, épanouies et disposées en couronnes (**fig. 340** et **341**). Au nord, il s'agit de compositions similaires, mais avec de grosses feuilles de palmettes enroulées. Il semble qu'il s'agisse ici de différencier la partie nord avec une forme de végétal moins valorisée et de marquer ainsi la faveur accordée à la partie méridionale de l'édifice en l'associant à la baie axiale⁹³⁶.

Les deux tailloirs disposés en vis-à-vis à l'ouest sont ornés d'une ligne de motifs percés, en billettes au nord et en croissants au sud (**fig. 340**). La paire de chapiteaux suivante porte des tailloirs à motifs de chevrons, puis les chapiteaux de part et d'autre de la baie partagent le même décor de palmettes circonscrites (**fig. 341**). Ici, on remarque une progression dans la densité et la valeur sémantique du décor apposé en avançant vers l'est.

À l'église de Lichères, l'abside comprend des paires de chapiteaux guidant le cheminement physique et spirituel vers la baie axiale, ainsi que des chapiteaux de colonnettes associés marquant un parcours progressif⁹³⁷ (**fig. 342**).

Les deux groupes de chapiteaux disposés à l'entrée de l'abside sont identiques, marquant un seuil spirituel gardé par une quaternité léonine⁹³⁸ (**fig. 343**). En avançant vers la baie axiale,

⁹³¹ Cf. Volume I, partie I.2.1.2.1.

⁹³² NT, *Évangile de saint Jean*, 12, 12 : 19 ; AT, *Livres Historiques, I Macchabées*, 13, 51.

⁹³³ Zink, 1976, p. 52-56.

⁹³⁴ Zink, 2010, p. 68.

⁹³⁵ Ternet, 2006, p. 547. Datée du second quart du XII^e siècle.

⁹³⁶ Rauwel, 2013, p. 176-178.

⁹³⁷ Cf. Volume III, notice III.6., 219-221.

⁹³⁸ Cf. partie III.1.1.1.2., p. 110-112.

la seconde paire de chapiteaux exploite le même motif constitué de feuilles jaillissantes, recourbées sur les angles et surmontées d'un ruban de losanges percés en série (**fig. 342** = flèches vertes et **fig. 343**). Les chapiteaux de grand module de part et d'autre de l'abside engagent les mêmes végétaux à rinceaux souples et entrecroisés développant de petites palmettes, exprimant leur vitalité. Le parcours des entrelacements des rinceaux varie sur les corbeilles, mais la valeur du décor est inchangée, portant la vertu de la végétation paradisiaque. Une progression est ici perceptible dans la valeur portée par les végétaux mis en œuvre en se rapprochant de la baie : d'abord palmettes enroulées, elles s'épanouissent et sont magnifiées par l'ajout d'un ruban au motif géométrique, avant de voir l'apparition de rinceaux reflétant le développement prolifique et valeureux de l'âme au bout du cheminement.

Dans la partie occidentale de l'abside, quatre chapiteaux de colonnettes portent des représentations de lions, dont les attributs et les postures marquent une progression (**fig. 342** = flèches turquoise et **fig. 344**). E premier lieu, une figure de fauve est sculptée au sud-ouest de l'abside, la croupe relevée dans un geste de course. Il peut s'agir d'un léopard, en considérant les points réguliers piqués sur son corps. Cette corbeille de colonnette est associée à une figure de lion sur la partie sud-ouest qui prend la même posture dans un paysage végétalisé. Celui-ci emprunte tous les attributs du lion valorisé. Il se trouve face à une corbeille végétalisée de rinceaux à palmettes symétriques et ordonnés soufflés par une gueule léonine à l'angle, de mêmes formes que celles du lion en vis-à-vis. Ces deux corbeilles sont associées et le paysage végétal reflète la vitalité et l'élévation d'esprit du lion. La même figure se retrouve bicorporée au sud-est de l'abside, levant une patte antérieure protectrice sur des palmettes. L'association des motifs image donc un parcours spirituel et leur agencement l'associe à un cheminement vers l'est de l'abside.

L'abside de l'église Notre-Dame de Charmant⁹³⁹ montre également un parcours par l'association de chapiteaux affrontés par paires avec des motifs de plus en plus valorisants en avançant vers la baie axiale (**fig. 345**). Leur sculpture moins abondante correspondant au décor mis en œuvre dans d'autres églises de la même période, comme la nef de l'église de Saint-Amant-de-Boixe. Les deux premiers supports à l'ouest sont laissés nus, puis la paire suivante présente des visages schématisés aux angles. Enfin, les derniers supports à l'est montrent des motifs de volutes schématisées et liées sur l'axe de la corbeille. Bien que l'ornement soit réservé aux parties supérieures des corbeilles, le choix des motifs valorise l'avancée vers l'est, avec l'application des décors végétalisés, plus vertueux que les figures humaines, au plus près de la baie.

À l'église Sainte-Eulalie de Champniers, les chapiteaux ne sont pas associés en vis-à-vis, mais une répartition des motifs dans une dynamique méliorative depuis l'ouest vers l'est (**fig. 346**)⁹⁴⁰. Au sud-ouest, deux chapiteaux montrent des rinceaux denses et emmêlés sans aucune palmette, rappelant la nature reflétant l'âme des damnés⁹⁴¹ (**fig. 347**). Les deux chapiteaux de colonnettes à l'extrémité nord-ouest portent des sculptures de végétaux qui ne couvrent pas l'entièreté de la corbeille et dont les rares feuilles sont recroquevillées voir totalement enroulées

⁹³⁹ Ternet, 2006, p. 457. Datée du milieu du XII^e siècle.

⁹⁴⁰ Cf. Volume III, notice III.4., 142-144.

⁹⁴¹ Cf. partie I.2.1.2.1., p. 37.

(fig. 348). Ils reflètent un manque de vitalité spirituel. En avançant dans l'abside, les supports montrent des végétaux de plus en plus valorisés, notamment avec les formules verticales à l'ouest de la nef (fig. 349). Il s'agit de rinceaux développant des tiges vers la hauteur avec des palmettes enroulées, formant un petit arbre et prenant donc une valeur supérieure⁹⁴². À l'est et notamment autour de l'abside, les chapiteaux sont couverts de motifs de rinceaux organisés à palmettes épanouies ou des couronnes de palmettes jaillissantes, exprimant l'ordre et la vitalité des paysages de l'Éden (fig. 350).

L'épanouissement et la régulation des motifs fonctionnent donc ici en association avec l'*iter* du bâtiment, comme dans tous les décors des absides précédemment citées. Il se dirige vers l'est, jusqu'à mettre en valeur l'encadrement de la baie axiale. Le cheminement mis en place dans les édifices religieux au moyen de l'architecture et de ses ornements ne s'arrête pas à l'abside. La baie axiale, dans la continuité de l'autel, et son apport de la lumière divine sont bien au centre de la liturgie.

La végétalisation de l'église de Champniers rappelle également à celles d'autres bâtiments, où les végétaux sont le décor privilégié de cette partie de l'édifice.

À travers les différents exemples qui ont été développés, on peut constater que la dynamique axiale du lieu ecclésiale est singulièrement marquée dans l'abside. Elle travaille généralement grâce à une succession de paires de chapiteaux associés dont les motifs marquent une progression méliorative en avançant vers la baie axiale. Ce dernier élément apparaît particulièrement mis en valeur ici, avec un processus décoratif et discursif centré autour de sa lumière et même parfois doublé sur sa partie externe (comme à la cathédrale). Le processus de mise en valeur de l'*iter* fait tout particulièrement intervenir l'ornementation végétale, ce qui nous amène à interroger son rôle dans cet espace.

III.2.2.1.2. La végétalisation des parties orientales

L'application dense et variée de motifs végétalisés dans les absides a déjà été remarquée en Auvergne dans les travaux de J. Baschet, J.-C. Bonne, et P.-O. Dittmar, notamment sur les chapiteaux des églises de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand et Notre-Dame D'Orcival⁹⁴³.

Dans les églises angoumoises, on relève d'abord une progression des représentations sur l'axe ouest-est du bâtiment, pour devenir l'objet majeur du décor des absides. La végétalisation des absides est mise en œuvre à deux niveaux : sur les chapiteaux d'une part et sur des supports continus (comme des lignes d'archivoltes) d'autre part.

La progression du végétal d'ouest en est

Les représentations végétalisées sont nombreuses dans le chevet. Leur capacité d'évocation du paradis céleste en fait un ornement de choix pour l'expression de la valeur et de la fonction de cet espace⁹⁴⁴.

⁹⁴² Cf. partie I.2.1.2.1., p. 36-37.

⁹⁴³ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, chapitre IV et VI.

⁹⁴⁴ Cf. partie. I.2.1.2.1., p. 33-38.

À l'église abbatiale de Cellefrouin, les chapiteaux des colonnes encagées des piles de la nef présentent un fort épannelage (**fig. 351**)⁹⁴⁵. Les volumes sont laissés lisses, à l'exception des angles rehaussés de volutes et des dés médians où deux brins enroulés sont affrontés.

Les premiers motifs végétalisés, accompagnés de quelques éléments figurés, sont introduits sur les piles orientales de la croisée, à l'entrée du sanctuaire (**fig. 352**). Sur la pile nord, un ensemble végétal, organisé et détaillé prend sa source dans le souffle d'une tête humaine représentée sur le dé médian de la face principale du chapiteau (**fig. 353**). Sur la pile sud, le motif est majoritairement végétalisé et divisé horizontalement en deux parties. Le registre inférieur présente un entrelacs consistant en une large tresse fermée et dessinée par des rinceaux qui se développent dans la partie supérieure, s'épanouissant en palmettes. Les angles sont ici soulignés par de larges palmettes grasses enroulées. Sur le dé médian de la face principale, une petite représentation animale semblable à un agneau est installée.

Dans l'abside, le décor sculpté est majoritairement végétalisé. Elle est ouverte par un arc en plein cintre réceptionné par des chapiteaux à motifs végétaux de part et d'autre. Au nord, le support est divisé en deux parties, avec trois végétaux verticaux sur la partie inférieure, développant de grosses palmettes molles sur les côtés, à la manière de palmiers (**fig. 354**). Le palmier est un arbre particulièrement valorisé dans les textes bibliques⁹⁴⁶ ainsi que dans l'exégèse, qui en fait un objet idéal de contemplation⁹⁴⁷. Sur le chapiteau, les palmiers sont reliés par des tiges qui s'épanouissent en palmettes rondes et circonscrites dans leurs rinceaux sur la partie supérieure de la corbeille. Entre chaque palmier, une feuille retombe de la partie supérieure, délimitant ainsi leurs espaces et structurant le paysage. Des volutes enroulées viennent souligner les angles supérieurs de la corbeille. Au sud de l'arc, le chapiteau est recouvert de petites palmettes dressées semblables à des écailles, disposées sur sept couronnes. À l'intérieur de l'abside, les chapiteaux sont sculptés de motifs dont les formes sont réduites à l'essentiel (**fig. 355**). Sur un chapiteau au nord, les doubles palmettes enroulées sont constituées d'un rinceau torique et d'une forme circulaire incisée verticalement deux ou trois fois. Au sud, deux chapiteaux reprennent des motifs de petites palmettes jaillissantes avec quelques détails incisés,

La disposition du décor dans l'église de Cellefrouin montre une rupture franche entre les décors de la nef et ceux du chevet. L'apparition des motifs végétalisés dans les parties orientales et autour de l'abside viennent valoriser l'escape du sanctuaire.

À l'église de Lichères, comme à Cellefrouin, la nef présente des supports massifs aux chapiteaux trapus. Entre un astragale saillant et des tailloirs nus, les corbeilles sont lisses (**fig. 356**)⁹⁴⁸. Les angles supérieurs sont simplement terminés par des volutes sphériques. L'axe de chacune des faces du chapiteau est marqué au dé médian – parfois associé à des volutes – sur la ligne supérieure. Ce modèle de chapiteau est disposé dans toute la nef et se retrouve également sur les demi-colonnes engagées dans les bras du transept, et celles qui cantonnent les piles de la croisée. En avançant vers les parties orientales de l'édifice, les volutes aux angles des supports sont remplacées par de petites palmettes recroquevillées. On remarque leur

⁹⁴⁵ Cf. Volume III, notice III.3., p. 107-117.

⁹⁴⁶ NT, *Évangile de saint Jean*, 12, 12 :19 ; AT, *Livres Historiques, I Macchabées*, 13, 51.

⁹⁴⁷ Zink, 1976, p.52-56. ; Zink, 2010, p. 68.

⁹⁴⁸ Cf. Volume III, notice III.6., p. 209-222.

apparition en cartographie dans la partie orientale de la croisée et dans les bras du transept (**fig. 357**).

Dans l'abside, une majorité de l'ornementation concerne des éléments végétalisés. Ils recouvrent les quatre chapiteaux de grands modules positionnés dans la partie orientale de cet espace (**fig. 343**). Des arrangements de palmettes grasses sont également sculptés sur la face orientale des passages vers le chevet depuis le transept (**fig. 358**). On observe aussi de formules végétales composées de rinceaux fins et entremêlés aboutissant sur de petites palmettes sur les chapiteaux de colonnette (**fig. 359**).

L'ornement végétal apparaît ici progressivement dans l'*iter* axial du bâtiment : inexistante à l'ouest, il commence à apparaître au niveau de la croisée du transept. Il se développe ensuite avec force de vitalité et d'épanouissement dans l'abside. Les végétaux marquent une progression dans l'ensemble du bâtiment, s'associant au parcours physique et spirituel de celui qui pratique l'édifice.

Dans d'autres églises, le décor sculpté de l'abside comprend exclusivement des motifs végétaux.

C'est le cas à l'église de Puypéroux⁹⁴⁹. Toutes les représentations emploient des formes de palmettes alternées exploitant des modèles similaires et qui marquent une progression en direction de la baie axiale (**fig. 332 à 338 et 360**). Elles sont peu détaillées et représentées dans un relief assez faible. L'usage du décor végétal dans cette partie semble aussi marquer une volonté de rompre avec la variété des figures et des associations des motifs observés dans la croisée de l'ancien transept et dans la nef et ainsi d'inscrire une coupure entre les espaces. Avec son ornementation végétale, le chevet appartient ici pleinement au domaine céleste. Deux chapiteaux au sud-ouest de l'abside sont différenciés, reprenant des motifs de la pile sud-ouest de la croisée du transept (**fig. 252**).

On remarque un système similaire à l'église Notre-Dame de Trois-Palis⁹⁵⁰. L'abside comprend une ornementation sculptée exclusivement végétalisée, qui marque une rupture avec l'ensemble figuré et historié disposé dans la travée sous clocher (**fig. 361**). Les motifs présentent des végétaux denses et souples avec des ensembles de doubles palmettes épanouies, liées par des rinceaux et constitués en bouquets par des liens. Ils sont tous organisés et symétriques, portant des valeurs équivalentes. À l'extrémité sud-ouest, un seul chapiteau se démarque avec des feuilles plus sèches montrant une vitalité inférieure par rapport aux autres modèles. Comme à Puypéroux, on remarque cette différenciation de l'espace sud-ouest de l'abside, créant un pôle moins valorisé.

En Angoumois, peu d'églises romanes conservent à la fois leurs nefs, leurs transepts ou une partie) et leurs chevets, nous permettant d'apprécier la mise en œuvre progressive de végétaux en avançant vers l'est. Quelques édifices partiellement conservés montrent une dynamique valorisant l'ornementation dans le sanctuaire.

⁹⁴⁹ Cf. Volume III, notice III.7., p. 251-261.

⁹⁵⁰ Ternet, 2006, p. 622-625. Datée du second quart du XII^e siècle.

C'est le cas dans l'église de Vars⁹⁵¹, où le sanctuaire suit la travée droite de chœur, différenciée par une ornementation composée de figures léonines⁹⁵². L'ensemble des chapiteaux de cet espace présente alors un décor végétalisé (**fig. 362**). Les compositions des motifs sont ordonnées et montrent une importante vitalité. Il s'agit de feuilles jaillissantes et de doubles palmettes assemblées en bouquet, qui s'enroulent en volutes dans les angles. La dispersion des motifs présente une sémantisation équivalente dans l'ensemble de l'abside. Ils marquent donc une volonté de valoriser l'abside par l'action de végétaux.

Dans l'église de Montmoreau-Saint-Cybard le décor disposé dans l'abside est également majoritairement végétalisé dans l'abside⁹⁵³. L'ornementation est introduite de part et d'autre de l'arc en plein cintre faisant l'interface entre la croisée du transept et le chevet (**fig. 363**). Les corbeilles portent ici des motifs sculptés de doubles palmettes liées par des rinceaux. Elles sont ordonnées de manière symétrique et enroulées aux anges. Le décor dans l'abside montre une légère progression dans les motifs sélectionnés en direction de la baie axiale sur la moitié nord (**fig. 364**). La partie sud comprend des représentations figurées. Le premier chapiteau au nord présente un décor de rinceaux à palmette, laissant apparaître une partie du fond de la corbeille et des palmettes recroquevillées, reflétant un manque de vitalité. Le second chapiteau reprend le modèle des feuilles dentelées proche de l'acanthé. Elles sont disposées en couronnes jaillissantes, avec les extrémités enroulées et surmontées de volutes à perles à noyaux creux sur les parties latérales. Le modèle prend ici donc des formes plus valorisées, avec une densité des représentations et la reformulation d'un modèle antique. Sur le chapiteau à l'ouest de la baie, les végétaux sont issus de l'hybridation des figures aviaires ailées représentées la tête en bas. Leurs souffles produisent des tiges verticales à digitations de palmettes rappelant la forme valorisée de l'arbre, tandis que leurs queues, ornées de perles à noyaux creux, s'entrelacent dans un nœud symétrique sur le dé médian, aboutissant sur des palmettes. L'association des représentations arborescentes et des rinceaux organisés de manière lisible dans un entrelacs confère à ce motif une élévation supérieure. Ils sont associés à des lions sur les parties latérales, engageant les attributs de la figure positive. La végétalisation intervient donc ici comme une valorisation de l'abside, l'élevant à un niveau visuel et spirituel supérieur par rapport au reste du bâtiment.

L'ornementation végétale apparaît donc densifiée dans les chevets par rapport au reste des édifices. Ces motifs sont régulièrement disposés sur les chapiteaux de grandes dimensions, ce qui participe à donner l'impression de leur domination dans le complexe décoratif. La sculpture disposée dans le sanctuaire peut aussi être exclusivement végétalisée. Dans les deux cas, il s'agit souvent de l'aboutissement d'une augmentation progressive de la quantité et de la valeur, visible sur l'axe ouest-est de l'ensemble de l'édifice.

Indépendamment des chapiteaux, les formes végétales apparaissent aussi sur des supports allongés, englobant l'ensemble du sanctuaire. Ils semblent prendre un rôle particulier dans l'ensemble du décor.

⁹⁵¹ Ternet, 2006, p. 629-632. Datée du milieu du XII^e siècle.

⁹⁵² Cf. partie III.2.1.2.2., p. 195-198.

⁹⁵³ Daras, 1961b. Réalisée dans la seconde moitié du XII^e siècle.

Une ceinture végétalisée autour de l'abside : la végétalité englobante

On trouve des frises d'archivoltes sur le pourtour des chevets de la cathédrale et des églises de Pérignac et Blanzac. À la cathédrale, elle est ornée d'un motif de doubles palmettes enroulées sur elle-même disposées en série (**fig. 365**). À l'extérieur de l'abside, une nouvelle ligne d'archivolte vient cerner l'enceinte du sanctuaire. Le motif est ici différencié avec des doubles palmettes alternées et étalées sur la longueur du support. À l'intérieur, une majorité des chapiteaux sont également végétalisés (**fig. 326 à 329**).

Dans l'église de Pérignac, la ligne d'archivolte – différenciée de celle de la travée droite⁹⁵⁴ – présente un motif de doubles palmettes enroulées sur elle-même, disposé en série sur la partie chanfreinée (**fig. 222**). Elle est renouvelée partiellement à l'extérieur, doublant la ceinture végétale. La partie supérieure est ornée d'une série de chevrons. On retrouve ces motifs de palmettes et de chevrons sur les tailloirs des chapiteaux positionnés au plus près de la baie, ce qui nous indique qu'ils relèvent d'une sélection valorisante de motifs⁹⁵⁵ (**fig. 340 et 341**). La forme des feuilles est différenciée de celles des végétaux gras de la croisée du transept ou de celles schématisées et allongées du clocher (**fig. 366**). Un écart chronologique entre ces différentes parties n'est pas avéré et ce changement apparaît donc relever d'un choix sémantique. Les motifs employés sur la partie orientale de l'abside présentent des compositions à couronnes superposées avec des végétaux dentelés proches de l'acanthe, qui leur confèrent un aspect antiquisant, rappelant notamment les décors de la nef de la cathédrale. Aux extrémités occidentales de l'abside, les chapiteaux portent des formules végétalisées à couronnes de palmettes jaillissantes, celles de la partie supérieure s'enroulant aux angles. En considérant l'intérêt du cheminement progressif vers l'est dans cette abside, on comprend que les compositions d'acanthes sont plus valorisées que celles de palmettes.

À Blanzac, l'abside datée de la seconde moitié du XII^e siècle comprend des lignes d'archivoltes au motif de fil de palmettes enroulées, formant des vaguelettes (**fig. 233**)⁹⁵⁶. Il est ici également différencié de celui de la travée droite de chœur⁹⁵⁷. Une partie des chapiteaux d'encadrement des baies sont aussi végétalisés (**fig. 234**), exploitant le même de feuilles fines et dentelées que dans l'abside de l'église de Pérignac (**fig. 223**).

Les lignes d'archivoltes disposées à l'intérieure et à l'extérieur de l'abside, portant des motifs de palmettes organisés en série, semble avoir vocation à contenir le sacré, délimiter son espace, ainsi qu'à créer une ceinture protectrice autour du sanctuaire. Sa fonction est à relier à celles des lignes d'archivoltes surmontant les tympans⁹⁵⁸. Elles sont également structurantes, renfermant l'ensemble du discours sous leurs décors. Avec la forme ordonnée des doubles palmettes, délimitées et maîtrisées, on les interprète comme un reflet de la haute valeur spirituelle de ce qu'elles encadrent, qu'il s'agisse des images d'un tympan ou de l'espace sanctuaire.

⁹⁵⁴ Cf. partie III.2.1.2.2., p. 194-197.

⁹⁵⁵ Cf. partie III.2.1.2.1., p. 33-38.

⁹⁵⁶ Cf. Volume III, notice III.2., p. 77-80.

⁹⁵⁷ Cf. partie III.2.1.2.2., p. 194-197.

⁹⁵⁸ Partie III.1.1.1.3., p. 117-120.

Un système ornemental différent de celui des archivoltes est mis en place à l'église Saint-Cybard de Plassac⁹⁵⁹. L'ornementation végétale est marquée dans l'abside par une série de métopes sous la ligne d'imposte soutenue par des modillons (**fig. 245 et 367**). Elle est couverte de motifs de rinceaux fins et entremêlés de manière ordonnée et symétrique, développant des feuilles épanouies. Ils sont parfois rassemblés en bouquet et liés par un lien de perle. La partie chanfreinée de la ligne d'imposte ainsi que les plaques inférieures sont également sculptées avec des rinceaux continus développant des palmettes alternativement vers le haut puis le bas.

En considérant la forme et la visibilité des végétaux engagés ici, on peut les interpréter de la même manière que ceux (de mêmes formes) disposés sur les façades. Ils représentent un paysage idéal et prolifique, dont l'enchevêtrement peut être apprécié par le spectateur, de manière à les méditer⁹⁶⁰. Associés aux chapiteaux de grands modules qui sont majoritairement végétalisés, l'ensemble présente un paysage de rinceaux et de palmettes où les images sont reléguées ici sur les chapiteaux de colonnette d'encadrement des baies et les métopes. Le parti ornemental de l'abside vient rompre avec le décor majoritairement figuré de la travée sous clocher où la figuration domine. La disposition de formes végétales valorisées sur la partie haute de l'abside peut également être interprétée comme une expression du *transitus* et de la glorification des parties surmontant l'autel, se rapprochant des cieux⁹⁶¹.

La mise en place d'un système végétal continu dans l'abside des églises angoumoises permet de lier et d'unifier cet espace. Il le différencie, lui donnant une teinte singulière, avec une valorisation supplémentaire⁹⁶². La ceinture végétale formée par les lignes d'archivolte, à l'intérieur comme à l'extérieur ou la ligne d'imposte en hauteur, constitue également une barrière prophylactique protégeant l'espace le plus sacré de l'église.

Les formes végétales ont valeur à rappeler le monde idéal, dans toute leur organisation et leur nature. Cet embellissement, au sens de l'élévation spirituelle, de l'espace du sanctuaire est approprié à ses fonctions et à l'accueil du déroulement des miracles⁹⁶³. C'est aussi un reflet de la vitalité de l'esprit des clercs les pratiquant⁹⁶⁴. L'intégration progressive de l'ornementation végétale dans le bâtiment, ou l'augmentation de la valorisation de ses formes dans l'ensemble de l'église ou dans l'abside, apparaissent imager et soutenir le parcours physique et spirituel du laïc, qui élève son âme à mesure de son avancée dans l'Église/église⁹⁶⁵. On s'accorde ici avec les conclusions apportées par J. Baschet, J.-C. Bonne et P.-O. Dittmar à propos du décor des chapiteaux de la cathédrale Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrant.

Dans notre corpus, nous avons pu observer la densification des formes végétales et l'augmentation de leur valeur dans les chevets par rapport au décor du reste de l'église, mais dans plusieurs cas (notamment à la cathédrale) l'agencement de l'ornementation végétale forme un *iter* qui semble tout particulièrement composé pour glorifier la baie axiale. Les chapiteaux se répondent en vis-à-vis de part et d'autre de l'abside, marquant plusieurs seuils successifs qui progressent en convergeant vers ce point. L'importance de ce cheminement et la rigueur de sa

⁹⁵⁹ Ternet, 2006, p. 555. Datée des années 1130-1140.

⁹⁶⁰ Partie III.2.1.2.1., p. 33-38.

⁹⁶¹ Méhu, 2006.

⁹⁶² Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, chapitre IV, p. 31.

⁹⁶³ *Ibidem*, chapitre IV, p. 164, chapitre VI, p. 63.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, chapitre IV, p. 26-28.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, chapitre IV, p. 89.

mise en œuvre dans le sanctuaire pourraient nous engager à la considérer comme un *iter* majeur et autonome dans l'édifice, dont l'élaboration relève des éléments les plus importants, comme on l'observe à la cathédrale d'Angoulême.

Après avoir considéré les relations entre l'ornement et l'architecture, on convient de l'apport du premier au second. La part ornementale du décor monumental travaille de manière fonctionnelle dans l'édifice, permettant de le structurer et d'en développer les aspects symboliques. En nous appuyant sur les observations réalisées ici, il nous faut désormais regarder les liens entretenus entre les images et les ornements dans ce cadre. Dans la partie suivante, on souhaite apporter des informations permettant d'éclairer les interactions entre les deux parties du décor et ainsi participer à mieux les caractériser.

III.2.2.2. Interactions entre l'ornement et l'image dans le lieu ecclésial

Au cours de l'étude, des associations entre différents chapiteaux figurés ou historiés et des éléments ornementaux se sont régulièrement fait remarquer. Les différentes parties du décor sculpté apparaissent interagir et fonctionner ensemble. Ils sont « mis en réseau » avec le spectateur qui circule dans le bâtiment⁹⁶⁶. On s'intéresse ici aux liens entre les images et les éléments d'ornementation sculptés. Ils sont organisés dans des systèmes de séquençage, comme ceux que Viviane Huys-Clavel a relevés à la basilique Sainte-Marie-Madeleine du Vézelay, mettant en lumière leurs rapports analogiques⁹⁶⁷. De même, J. Baschet, J.-C. Bonne et P.-O. Dittmar ont repéré des associations par symétrie par paires ou par paires emboîtées dans les églises romanes auvergnates⁹⁶⁸. La question de la focalisation du regard du spectateur par l'action de la disposition et de l'agencement des motifs ornementaux sera également évoquée ici, ainsi que l'orientation des décors selon leur rôle dans l'édifice.

III.2.2.2.1. *Ornement et image : reflet et complémentarité*

Les motifs végétalisés ont la capacité d'exprimer la vitalité intérieure des êtres et des lieux. Saint Bernard considérait en effet la nature organisée et maîtrisée comme le terrain fertile nécessaire au bon développement spirituel⁹⁶⁹. Alain de Lille formule une métaphore s'attachant au même raisonnement dans le *De planctu naturae*⁹⁷⁰. Il envisage qu'une nature ordonnée, bien travaillée, soit le reflet d'un esprit maîtrisé et cultivé pour l'homme cherchant à reproduire l'environnement du Paradis et à revenir à son idéal originel⁹⁷¹.

On s'intéresse ici aux associations de motifs entre figures et ornements végétalisés. Quelques-unes ont déjà été évoquées. La nature de leurs liens relève de différents systèmes qui s'apparentent à ce qui a été observé sur les façades : le reflet et la complémentarité. Toutefois, puisqu'il s'agit ici de chapiteaux dispersés à l'intérieur et autour du bâtiment, leurs modalités d'agencement engagent de nouveaux rapports.

⁹⁶⁶ Marchesin, 2019, p. 256-257.

⁹⁶⁷ Huys-Clavel, 2009, p. 203.

⁹⁶⁸ Baschet, Bonne, Dittmar, 2012, chapitre II.

⁹⁶⁹ Glacken, 2002, p. 101.

⁹⁷⁰ *Ibidem*, p. 87.

⁹⁷¹ Marchesin, 2017, p. 226.

À la cathédrale d'Angoulême, les rapports de complémentarité sémantique entre les images a déjà été remarqué, les figures et les végétaux installés autour de la chapelle du bras nord du transept⁹⁷². De part et d'autre de l'arc triomphal qui permet d'y accéder, les figures de gardiens (notamment les deux lions ailés et l'assemblage typologique de figures avec Samson en lutte contre le fauve et saint Michel tuant le dragon) au nord voient leur vitalité se refléter par l'abondance de végétaux maîtrisés et ordonnés sur la partie sud⁹⁷³(fig. 296 et 297).

Le même phénomène est visible sur les autres piles encadrant cet espace. Sur le support au nord-ouest, le chapiteau figuré est sculpté d'une superposition de figures léonines et aviaires exprimant la complémentarité des figures divines terrestres et célestes (fig. 368). Des rinceaux à palmettes apparaissent sur les parties latérales supérieures de la corbeille, étendues depuis l'hybridation végétale des queues des lions. Sur les frises continues de part et d'autre de la corbeille, des doubles palmettes circonscrites dans leurs rinceaux poursuivent le motif. Elles prennent différentes formes de part et d'autre de la colonne engagée. Elles représentent l'extension de la végétalité des queues des lions, étendant la visibilité du motif sur au-delà du support figuré. Leur forme développée et abondante exprime la vitalité spirituelle des figures des lions et des oiseaux. Elle les reflète et favorise ainsi la compréhension de leur valeur. Sur le chapiteau au sud de la pile, les palmettes sont largement épanouies sur les angles, faisant écho à la haute spiritualité des figures analogiques des représentations léonines et aviaires. Sur la frise à l'extrémité occidentale, les doubles palmettes dentelées rappellent aussi les feuilles d'acanthé employées dans le reste du bâtiment.

Sur le support au nord-est de la chapelle, le chapiteau figuré montre un lion protecteur tenant dans sa gueule les mains de deux figures humaines de part et d'autre, prises dans des rinceaux soufflés par des figures hybrides néfastes – semblable au dragon à l'entrée de la travée (fig. 369). Un oiseau se tient de chaque côté entre l'homme et le lion, tourné en direction du second. Le comportement de l'homme apparaît licencieux, s'étant laissé happer par la mauvaise parole dont le lion, soutenu par les oiseaux, tente de l'en extirper. Les frises de chapiteau reflètent ici l'intériorité de la figure humaine, et les végétaux prennent donc une forme opposée à celles de la pile nord-ouest. À l'est, les frises continues avec les chapiteaux portent des feuilles recroquevillées ou enroulées en boules et disposées en couronnes sont également. Sur la plaque de l'extrémité orientale, les doubles palmettes sont dressées et renfermées sur elles-mêmes. À l'ouest de la corbeille figurée, les frises présentent un enchevêtrement de rinceaux peu organisé et développant quelques palmettes recroquevillées. Sur la corbeille de la colonne engagée à l'ouest du support, la première couronne est composée de doubles palmettes alternées, dont les parties épanouies se développent maigrement vers la hauteur, en laissant apparaître le fond lisse de la corbeille. L'ensemble des motifs montre donc une faiblesse générale : peu structurées, plutôt émaciées et clairsemées, globalement racornies. Les végétaux expriment la bassesse d'esprit, la carence spirituelle de celui qui cède à la tentation. Pour autant, la figure humaine n'est pas abandonnée puisque les figures allégoriques du divin et de sa protection lui viennent en aide. À l'extrémité nord, la plaque montre les deux lions opposés sur l'image et dans leurs comportements. Le fauve sauvage est positionné au plus proche des représentations végétales, qui le reflètent ici également. Dans ce groupe comme sur le premier, les ornements végétalisés

⁹⁷² Cf. Volume III, notice III.1., 21-27.

⁹⁷³ Cf. partie III.2.1.2.2., p. 192-193.

complètent les représentations figurées, en venant étendre leur animation intérieure sur l'ensemble du support. Ils permettent au spectateur d'avoir une meilleure perception de ces images, d'abord en associant les végétaux aux figures afin d'en apprécier l'ensemble des subtilités, mais aussi par opposition entre les différentes piles. L'appréciation du décor végétal aide ainsi à comprendre la divergence des propos des décors des deux supports et leur mise en relation permet d'accéder à un niveau de discours supérieur différenciant ce vers quoi il faut se tourner d'une part (à l'ouest) et ce qui doit être évité d'autre part (à l'est).

Dans le chevet de la cathédrale, on a également pu apprécier des associations de chapiteaux. De part et d'autre de la baie axiale, les supports liés à l'arcature de l'abside portent des représentations opposées, développant des images de lions protecteurs et positifs au nord et des « fauves » dangereux au sud (**fig. 328**)⁹⁷⁴. Ces deux groupes de lions sont figurés de part et d'autre de chapiteaux végétalisés, dont le comportement reflète leur animation intérieure. Au nord, le chapiteau exprime une forte vitalité avec deux couronnes superposées de feuilles dentelées avec des fleurons aux dés médians et des volutes enroulées dans les parties. L'ensemble du répertoire antiquisant est valorisé et la densité de la représentation fait démonstration de l'abondance, la générosité et la fertilité du comportement des lions de cette partie de l'abside. De l'autre côté, la partie inférieure de la corbeille est laissée vide et les feuilles, recroquevillées et molles, retombent comme desséchées, reflétant la faiblesse d'âme des lions néfastes. On trouve donc ici une complémentarité sémantique entre les figures et les représentations végétales, qui prennent le rôle d'auxiliaire de lecture.

Les deux compositions sont disposées symétriquement et positionnées dans la partie orientale dans l'abside, auprès de la baie axiale. La visibilité des attributs des lions, permettant de les différencier et de comprendre l'enjeu de l'opposition, est donc réduite. L'écho de leur vitalité sur les chapiteaux, avec une forte différenciation des motifs de part et d'autre en permet donc une meilleure lecture à distance.

Les chapiteaux qui les précèdent dans l'abside sont également associés aux figures léonines (**fig. 329**). Au nord, le chapiteau porte trois couronnes de palmettes qui s'épanouissent en *crescendo* vers la partie haute de la corbeille. La portion de plaque à l'ouest montre également une composition de doubles palmettes qui montrent une plus grande vitalité dans la partie supérieure. À l'est, les rinceaux structurés développent des palmettes abondantes. Ce motif vient développer la sémantique du chapiteau entre les lions valorisés et étendre sa bienveillance un peu plus à l'ouest de sa position. Au sud, le groupe de chapiteau à l'ouest des lions féroces vient lui répondre avec des éléments prophylactiques pour le reste du bâtiment. Le chapiteau végétalisé comprend des doubles palmettes qui présentent un épanouissement sur les angles qui retombent sur les angles. Elles sont surmontées d'un ruban de petites palmettes jaillissantes. Le motif reprend un vocabulaire valorisant qui rompt avec le chapiteau encadré par les lions « fauves ». À l'est, un lion ailé à la queue enroulée est assis, protecteur, faisant face aux bêtes féroces. Il apparaît ici dans une posture de gardien qui contient les figures négatives dans leur espace restreint. À l'ouest, deux anges plantent leurs lances dans le crâne d'une figure humaine grossie et grimaçante, rappelant celle tenue sous la patte du lion au sud

⁹⁷⁴ Cf. partie III.2.1.2.2., p. 204-206.

de la baie. Il porte une collerette dentelée, attribut de celui qui montre un comportement déviant. Cette mise en scène intervient comme une image des sévices subis par ceux qui se détournent du bon chemin, mais aussi comme une barrière pour les figures néfastes, stoppées ici par les anges. Le groupe de chapiteau est donc positionné ici en complémentarité fonctionnelle par rapport aux figures des fauves. Il agit sur lui de manière à contenir ses formes et ses comportements négatifs. Les deux représentations latérales prennent un rôle de gardien formant un barrage qui ne leur permet pas de se répandre dans le reste du bâtiment. L'ornementation végétale reflète à la fois l'animation de ces figures et prend un rôle prophylactique restreignant l'espace du néfaste.

Le décor sculpté de la cathédrale montre un exemple des différentes formes d'interactions mises en œuvre entre les chapiteaux figurés et végétalisés, afin de structurer différents niveaux de discours. D'autres églises angoumoises montrent ces types d'associations.

L'église de Puypéroux présente également des associations autour des supports⁹⁷⁵. Dans la croisée, la disposition des images sur les chapiteaux engagés a déjà été remarquée, encadrées par des motifs ornementaux sur les parties latérales⁹⁷⁶. Sur la pile nord-est, la forme des végétaux des chapiteaux de colonnettes apparaît refléter la valeur accordée aux images des chapiteaux engagés (**fig. 370**). Sur la face méridionale, deux figures sont croisées au centre, avec des corps léonins. Le visage tourné vers la nef est anthropomorphe tandis que la partie orientale montre une figure de lion. Les représentations sur les chapiteaux latéraux viennent alors les différencier et réaffirmer leurs valeurs intrinsèques. À l'ouest, le végétal associé à un nouveau visage humain – égal à celui sur le chapiteau central – montre des formes molles, manquant de vitalité et dont les rinceaux retombent, développant peu de palmettes. Sur la partie sud, associée au lion sans hybridation, le même motif végétal est disposé sur la corbeille. Il est ici bien plus vivace, avec une large palmette développée sur l'axe, des rinceaux élancés vers les parties hautes et de larges feuilles aux extrémités. Dans ce groupe, comme dans ceux de la chapelle de la cathédrale, les végétaux viennent refléter l'animation intérieure des figures des chapiteaux. Elles en étendent les représentations sur les supports latéraux, comme des échos de leurs valeurs. Ce sont aussi des auxiliaires de lecture permettant de s'assurer de la compréhension de totale du motif et de l'ensemble de ses enjeux. On le comprend en regardant chaque motif végétalisé, mais aussi en les comparant, ce qui est induit par leur disposition en miroir autour du chapiteau et leur engagement du même schéma de composition.

On retrouve un système similaire sur la face orientale de la même pile (**fig. 371**). Le chapiteau au centre présente un motif figuré exprimant la protection des lions, analogies christiques, à l'égard des humains en perdition. De part et d'autre de la colonne engagée, les deux supports présentent des motifs végétalisés soufflés par de petites gueules léonines. Elles reprennent les mêmes formes que celles sur le chapiteau central. Les motifs végétaux sont différenciés de part et d'autre. Au nord, ce sont des rinceaux géométrisants développant des palmettes épanouies. Au sud, les palmettes en série jaillissent depuis la partie inférieure du support et sont rassemblées par un lien. La vitalité des deux représentations apparaît équivalente, avec une abondance et une structuration ordonnée qui reflète une âme élevée. Le

⁹⁷⁵ Cf. Volume III, notice III.7., p. 253-258.

⁹⁷⁶ Cf. partie III.2.2.1.1., p. 192-194.

doublément des représentations des figures de lions sur ces supports permet aussi d'assurer leur qualité et leurs intentions sur la sculpture centrale.

Les végétaux jouent donc ici un rôle triple, entre reflet et complémentarité sémantique ainsi qu'auxiliaire de lecture. L'ornement étend, renforce et assure le discours des représentations encadrées, à l'instar de ce qui a été observé sur les façades.

À l'église de Châteauneuf-sur-Charente, un autre système de développement des végétaux associés aux scènes est ici appliqué⁹⁷⁷. Dans la partie orientale de la nef, trois chapiteaux sont inscrits dans le même cheminement (**fig. 308** = fil mauve)⁹⁷⁸. Il s'agit d'une séquence décrivant un cheminement associant des lions écoutant des oiseaux (quatrième chapiteau engagé dans le mur gouttereau nord), des lions superposés (chapiteau au sud du cinquième pilier au nord de la nef) ainsi que des figures humaines et des lions. Sur un premier chapiteau (à l'ouest du quatrième pilier au sud) l'homme est au centre et les lions s'en détournent sur les parties latérales, quand les lions sont croisés sur la face principale et les hommes leur sont associés par des rinceaux sur un second chapiteau (cinquième chapiteau engagé dans le mur gouttereau nord). Ils élèvent ainsi leurs âmes afin de protéger et guider les hommes. Ces quatre supports sont également liés par le paysage végétal qu'ils développent. Il s'agit d'un ensemble dense et serré de rinceaux développant de petites palmettes dans toutes les parties. La composition reste structurée et organisée de manière symétrique. Il reflète la valeur et l'abondance apportées par le bon comportement de ces différentes figures. La végétalité associée à ces figures ne se limite pas à leurs supports, mais se répand sur trois autres supports à proximité (**fig. 372** = fil pointillé vert). Le chapiteau à l'est du troisième pilier au nord de la nef présente la même densité de rinceau, avec des palmettes encore enroulées, se positionnant comme précurseur du groupe (**fig. 373**). Celui au sud du cinquième pilier de la nef montre le même motif, avec une première ouverture des palmettes, qui sont complètement épanouies sur le support au sud du cinquième pilier nord. On trouve donc une progression entre les végétaux étendant le paysage des chapiteaux, qui marquent eux-mêmes un cheminement d'ouest en est. Le groupe des supports végétalisés fonctionne ainsi comme un complément sémantique du groupe figuré, accompagnant la même progression visuelle significative d'une avancée spirituelle, tout en formant un pôle dans cette partie nord-est de la nef. La fonction des végétaux est multiple et ils prennent également un rôle dans la structuration des espaces de la nef.

À la même période, dans des édifices de plus petites dimensions, des motifs figurés et végétalisés sont également associés par paires. Ils sont souvent disposés en vis-à-vis dans les encadrements des baies conservées.

À l'église Saint-Denis de Lichères⁹⁷⁹, les chapiteaux des colonnettes de part et d'autre des baies de l'abside associent un chapiteau figuré à un support végétalisé qui reprend et étend le paysage végétal du premier (**fig. 374** = flèches bleues). Au sud-ouest, le chapiteau qui se tient en vis-à-vis de la figure du lion « fauve »⁹⁸⁰ développe un paysage de rinceaux densément entrelacé développant de nombreuses palmettes recroquevillées, à l'image de ceux passant

⁹⁷⁷ Cf. Volume III, notice III.5., p. 169-176.

⁹⁷⁸ Cf. partie III.2.2.1.1., p. 198-203.

⁹⁷⁹ Cf. Volume III, notice III.6. 219-221.

⁹⁸⁰ Cf. partie III.2.2.1.1. La description des figures en p. 207.

derrière la figure léonine (**fig. 375**). Sur l'angle supérieur du chapiteau végétalisé, la palmette est recroquevillée, reflétant sa faiblesse d'esprit. Cet élément différencie ce groupe du suivant. Dans l'encadrement de la baie sud-est, le lion végétalisé levant une patte protectrice se trouve face à un motif qui développe les mêmes rinceaux à palmettes que ceux issus de sa queue (**fig. 376**). La palmette sur l'angle principal du support est ici épanouie, reflétant l'évolution spirituelle depuis la première baie. Au sud-est de l'abside, les griffons affrontés présentent également des queues végétalisées qui se développent sur l'ensemble des espaces libres du support (**fig. 377**). Le chapiteau qui lui fait face reflète sa haute considération et son statut de gardien avec des palmettes largement épanouies sur les faces principales des angles. Enfin, sur la baie axiale, les oiseaux croisés sont installés dans un paysage abondant de rinceaux à palmettes (**fig. 378**). Celle sur l'angle supérieur du support est ici aussi développée. Il est associé à un support à fins rinceaux disposé en vannerie et noué en croissant sur la partie inférieure. Ils développent des palmettes similaires à celle du paysage des oiseaux. Tous les chapiteaux végétalisés sont donc une extension du motif figuré, reflétant leurs valeurs à travers les modalités de représentations de leurs rinceaux et palmettes.

À l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Pérignac⁹⁸¹, les chapiteaux des colonnettes de la baie au sud à l'intérieur du chevet montrent une association sémantique (**fig. 379**). Le support à l'est porte la représentation de cinq hommes présentant des barbes et des vêtements longs signifiant leur âge mûr associé à leur sagesse⁹⁸². Ils se trouvent face à un chapiteau végétalisé présentant des feuilles dentelées rappelant l'acanthé des chapiteaux de grands modules proches de la baie axiale et donc valorisés. Elles se développent en palmettes jaillissantes épanouies sur la partie inférieure. Sur la couronne installée au-dessus, les feuilles sont issues d'une tige centrale et s'étendent sur les parties latérales de chaque face, à la manière d'un arbre. Dans le domaine végétal, la forme de l'arbre est particulièrement valorisée dès saint Augustin⁹⁸³. Sa vitalité singulière et son auto-(ré)génération sont significatives de son dynamisme intérieur et du développement de ses réflexions spirituelles. Hildegarde de Bingen le considère comme la forme végétale la plus accomplie, en considérant leur croissance verticale et sa distanciation de la terre⁹⁸⁴. La mise en œuvre de ces végétaux sur le chapiteau reflète donc la haute valeur spirituelle des hommes positionnés en vis-à-vis.

À l'extérieur du chevet, les paires de chapiteaux affrontés dans le cadre des baies installent des motifs équivalents en face à face. De part et d'autre de la baie sud-est, ce sont deux chapiteaux végétalisés aux grandes palmettes dentelées jaillissantes et enroulées en boules aux angles du support (**fig. 380**). Elles sont à associer aux chapiteaux de la baie axiale qui reprennent les motifs des cinq hommes sages sur chaque chapiteau (**fig. 381**). Ils sont surmontés par un support montrant une figure humaine au centre passant ses bras autour de deux figures aviaires sur les parties latérales, tournées vers ses oreilles. Les figures sages sont donc à l'écoute du prêche divin. Le système de complémentarité et d'extension des images au moyen de l'ornementation végétale est donc ici également présent, à l'intérieur comme à l'extérieur du mur de l'abside.

⁹⁸¹ Ternet, 2006, p. 547. Datée du second quart du XII^e siècle.

⁹⁸² Garnier, 1989, p.88.

⁹⁸³ Marchesin, 2019, p. 29, 44 et 46. Saint Augustin, *De Genesi ad litteram*.

⁹⁸⁴ Moulinier, 1993.

Autour du chevet de l'église prieurale de Lanville, les motifs des tailloirs à l'extérieur du chevet sont tous différenciés⁹⁸⁵. Ils contribuent à individualiser chaque chapiteau et leurs représentations. Ils montrent aussi une complémentarité sémantique avec les motifs et les images sculptées sur les corbeilles qu'ils surmontent.

Sur la baie au sud du chevet, les chapiteaux se répondent par la mise en œuvre de schémas de compositions similaires. À l'ouest, deux oiseaux sont adossés et recourbés sur les parties latérales. Ils se trouvent dans un paysage végétal épanoui dont les rinceaux passent par-dessus leurs corps et viennent s'enrouler en boule sur l'angle de la corbeille (**fig. 382**). Le chapiteau en vis-à-vis reprend les mêmes figures avec l'ajout d'un personnage humain au centre passant ses bras de part et d'autre des oiseaux et positionnant sa tête à l'emplacement de la palmette enroulée. Les tailloirs qui les accompagnent portent des motifs différenciés. À l'ouest, il s'agit de doubles palmettes recroquevillées à rinceaux enroulés en S. La représentation est dense, abondante et organisée, reflétant un esprit élevé, celui des oiseaux analogiques du céleste. À l'est, le motif montre une série de palmettes épanouies circonscrites dans leurs propres rinceaux épais. L'épanouissement majeur des feuillages laisse ici transparaître une supériorité de cette représentation par rapport à la précédente. L'ornementation végétale des tailloirs prend donc le rôle d'auxiliaire de lecture, puisqu'il signifie au spectateur l'amélioration de sens et de valeur entre les deux chapiteaux, avec une progression qui tend à se diriger vers l'est.

Autour de la baie au sud-est de l'abside, des végétaux sont associés sur la partie occidentale, tandis que des figures apparaissent sur la partie orientale (**fig. 383**). Le motif du chapiteau est à associer à ceux de la figure humaine encadrée d'oiseaux, puisque le même schéma est ici repris, remplaçant seulement les oiseaux par des lions aux queues végétalisées. Le tailloir qui le surmonte lui est spécifiquement associé, puisque les motifs de doubles palmettes circonscrites dans leurs rinceaux sont soufflés par de petites figures léonines situées aux angles. Le motif végétal reflète la vitalité d'esprit des lions et l'ajout des gueules soufflantes vient compléter et développer la thématique présentée. Les végétaux sur le chapiteau en face dans l'encadrement de la baie étendent un peu plus loin la représentation, en considérant qu'il porte les mêmes de doubles palmettes croisées, à l'instar du tailloir au motif léonin.

De même, dans l'encadrement de la baie axiale, le chapiteau au nord présente des figures de griffons affrontés, levant leurs ailes protectrices – à la manière des pattes des lions⁹⁸⁶ – sur l'angle médian du support (**fig. 384**). Le motif qui les surmonte comprend un rinceau enroulé développant des palmettes épanouies qui se redressent sur l'angle et sont rassemblées dans un bouquet à ruban. Ce décor présente la valeur des éléments organisés et abondants exprimant une spiritualité singulièrement élevée, mais l'association au ruban participe encore un peu plus à glorifier la représentation. Le même dessin est repris sur le chapiteau au nord de la baie, développant la représentation et se faisant l'écho de ses valeurs. Au nord, du côté du prieuré, les représentations sont exclusivement végétalisées et organisées, sous différentes modalités (**fig. 385 et 386**).

Le travail d'association réalisé entre les motifs végétalisés des tailloirs et les chapiteaux des baies de l'église prieurale montre une recherche de complémentarité qui apparaît dirigée

⁹⁸⁵ Gensbeitel, 2002. Datée du second quart du XII^e siècle.

⁹⁸⁶ Cf. partie III.1.1.1.2., p. 110-112.

vers les laïcs. Elles s'inscrivent ainsi pleinement dans leur rôle d'auxiliaire de lecture en plus de leurs fonctions de reflet et de renfort sémantique.

À l'église de Saint-Cybard de Plassac, deux types d'association différenciés entre les images et les ornements peuvent être observés sur les chapiteaux, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'abside⁹⁸⁷.

À l'intérieur, des paires sont organisées entre les chapiteaux de grand module et les chapiteaux de colonnette adjacents (**fig. 387**). La majorité des duos de sculptures fonctionnent comme des reflets : les chapiteaux de grands modules présentent des ensembles végétalisés qui engagent des motifs correspondants avec la vitalité intérieure des figures sculptées sur les supports d'encadrement des baies (**fig. 387** = flèches bleues). La première paire au sud-ouest associe une trinité de gueules léonines disposées au-dessus de palmettes jaillissantes, à un chapiteau végétal composé de doubles palmettes qui prennent la même forme que celles installées sous les lions (**fig. 388**). Les feuilles remontent dans la partie supérieure et retombent, épanouies sur les angles. Leur forme et leur agencement reflètent l'abondance apportée par l'esprit élevé et structuré accordé à l'image des lions dans ce cadre. Les chapiteaux disposés à l'est de la baie sud-est de l'abside fonctionnent de la même manière (**fig. 389**). Sur la corbeille de petit module, une figure léonine sur l'angle supérieur souffle des figures hybrides aux corps aviaires. Elles sont encadrées par un paysage végétal qui développe des palmettes sur la partie axiale et dans les espaces latéraux. Sur le chapiteau associé sur l'arcature, les mêmes gueules léonines sont installées aux angles du support. Elles soufflent ici un ensemble de rinceaux denses à palmettes recroquevillées qui poursuit les motifs végétalisés du chapiteau qui le précède. Leurs formes abondantes et structurées de manière symétrique reflètent donc l'intériorité des figures léonines, de la même manière que sur le chapiteau au sud-ouest de l'abside.

Deux autres paires mettent en parallèle des lions valorisés et des ensembles végétalisés similaires en forme et en valeur à ceux précédemment cités. Il s'agit de lions bicorporés aux queues végétalisées à palmettes enroulées au nord de l'ancienne baie axiale (**fig. 390**) et d'une seconde figure léonine bicorporée soufflant des rinceaux à palmettes positionnée à l'ouest de la baie nord-est de l'abside (**fig. 391** et **392**). Une cinquième et dernière paire de chapiteaux fonctionne par reflet. Il s'agit d'un aigle sur le chapiteau face au dernier lion. Il présente de larges ailes déployées sur les parties latérales du support et gonfle la poitrine sur la partie centrale du support. Le chapiteau végétalisé qui l'accompagne présente un lacis de rinceaux formant une vannerie où une palmette vient s'enrouler dans chaque espace laissé dans le quadrillage. L'aigle est valorisé dans les bestiaires médiévaux pour sa force et sa vivacité⁹⁸⁸. Raban Maur en fait une analogie du Christ ressuscité par sa capacité à se régénérer en se baignant par trois fois dans une source après avoir été brûlé par le soleil dont il a la capacité de se rapprocher plus près que les autres formes aviaires⁹⁸⁹. La structure et l'organisation des végétaux à laquelle il est associé reflètent ces qualités.

Les chapiteaux situés au sud de la baie axiale fonctionnent différemment (**fig. 387** = flèche noire). Ils associent des griffons affrontés sur le chapiteau de colonnette à des lions protecteurs,

⁹⁸⁷ Ternet, 2006, p. 555. Édifiée entre 1130 et 1140.

⁹⁸⁸ Voisenet, 2000, p. 119.

⁹⁸⁹ *Ibidem*, p. 120.

la patte relevée, également affrontés (**fig. 393**). Les griffons prennent la posture de gardiens⁹⁹⁰ et le groupe des lions leur est donc complémentaire, les deux montrant un rôle protecteur sur cet espace sacré qui laisse pénétrer la lumière divine dans l'édifice.

Un dernier groupe montre une interaction où les motifs des chapiteaux de grandes dimensions visent à agir sur les figures des petits modules (**fig. 387** = flèches rouges). Ceux-ci montrent des images monstrueuses et des comportements déviants, qui sont disposés dans la partie occidentale de l'abside. Au sud, un premier support à l'est de la baie occidentale montre un large visage difforme et effrayant (**fig. 394**). Il est associé à un chapiteau végétalisé développant de larges doubles palmettes refermées et des rinceaux dans la partie supérieure formant une structure géométrique organisée. Sur les angles supérieurs, des grappes, analogie de la vendange divine, sont insérées. Ce sont les seules présentes dans l'ensemble de l'église. Elles apportent une sacralité supplémentaire au motif végétal. La valorisation supérieure de ce motif vient compenser la figure monstrueuse ici et – de la même manière que dans l'abside de la cathédrale – limiter et contraindre l'espace de sa représentation néfaste. Le fonctionnement est le même pour la paire qui se situe à proximité, où lion négatif et féroce est associée à un chapiteau végétal (**fig. 395**). De l'autre côté, à l'extrémité sud-ouest de l'abside, une figure prise dans les rinceaux tient ses propres chevilles, signe de sa méprise et de son échec spirituel⁹⁹¹. Elle est liée à un chapiteau aux lions valorisés, dont les queues végétalisées sont regroupées en bouquets (**fig. 396**). Les lions sont dirigés vers ses extérieurs et celui à l'est lève une patte protectrice en direction de la figure humaine. Elle exprime les possibilités de rédemption pour l'homme déviant.

À l'extérieur du chevet, on remarque ainsi quelques associations dans les représentations, qui fonctionnent sur des modes différents par rapport à la structure systématique des paires observées à l'intérieur⁹⁹². Sur la partie sud de l'édifice, les chapiteaux associés sont disposés de manière à englober l'ensemble de l'abside. Quatre supports engagent le même paysage végétal de rinceaux entrelacés, organisés et symétriques, développant des palmettes regroupées en bouquets redressés sur la partie inférieure des arêtes des supports (**fig. 397** = flèches rouges et **fig. 398**). Des figures sont représentées aux angles. Il s'agit de lions ou d'humains selon le chapiteau. Seuls les lions soufflent les rinceaux et sont donc à l'origine de ce paysage végétal qui reflète leur vertu, tandis que les visages humains viennent bénéficier de cette nature florissante. Deux chapiteaux à griffons affrontés se répondent également au nord et au sud du chevet (**fig. 397** = flèches noires et **fig. 399**). Deux paires sont encore associées dans les arcatures de chaque côté de l'abside (**fig. 397** = flèches bleues et **fig. 400**). Dans l'arcature au sud-est, un des chapiteaux à bouquet et figure du premier groupe est disposé en vis-à-vis d'une représentation hybride au corps de lion et visage humain dans un paysage végétal dense issu de leurs queues. Les deux se répondent, avec la mise en œuvre des mêmes éléments relevant de la nature humaine, léonine et végétale. Leur végétalisation exprime des valeurs égales de part et d'autre de l'arcature. Au nord-est de l'abside, le mode d'association entre les deux chapiteaux fonctionne de la même manière qu'à l'intérieur de l'église. Ici, le chapiteau à bouquet et figures du premier groupe fait face à un ensemble végétal de même nature, développant également un

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 25 et 67.

⁹⁹¹ Garnier, 1982, p. 233.

⁹⁹² Une seule n'a pas été évoquée, au nord du chevet, où les motifs ont été buchés.

motif à rinceaux de palmettes épanouies assemblées en bouquet. Le chapiteau étend donc ici la qualité et la valeur du premier motif, reflétant la haute spiritualité du lion analogique.

À l'église Saint-Arthémy de Blanzac, le même système d'association de figures et de végétaux est appliqué dans les encadrements des baies du chevet, à l'intérieur comme à l'extérieur⁹⁹³.

À l'intérieur de l'abside, deux paires associent des motifs d'oiseaux à des végétaux (**fig. 401**). Dans l'encadrement de la baie nord-ouest, les figures aviaires sont représentées affrontées sur chaque face du support, le bec levé vers les cieux, au-devant de palmettes épanouies. Le chapiteau qui les accompagne est abimé, mais on voit encore les palmettes jaillissantes sur les arêtes qui s'enroulaient en volutes aux angles et les feuilles plus petites de la première couronne qui s'affrontent pour former un cœur sur chaque face du support. Sur la seconde paire dans la baie axiale, les mêmes oiseaux sont représentés affrontés sur chaque face et les becs en contacts de part et d'autre du support. Ils sont insérés dans un paysage de palmettes plus dense et abondant que sur le précédent support. Le chapiteau végétalisé associé est couvert de palmettes jaillissantes, avec des formes arborescentes valorisées sur chacune des faces. Dans le cas de ces deux groupes, l'association des figures aviaires à leurs environnements végétaux permet de comprendre leur animation intérieure, ici reflétée. Leur mise en comparaison est induite par la mise en œuvre des mêmes figures et des mêmes types de végétaux. Les oiseaux de la baie axiale apparaissent donc emprunter un comportement plus valorisé que ceux au nord-ouest, comme cela est indiqué par l'abondance du paysage derrière les figures et l'épanouissement des palmettes sur les chapiteaux agissants comme le miroir de leurs âmes.

Sur la baie au sud-est de l'abside, le chapiteau à l'ouest présente trois hommes qualifiés de sages grâce à leurs attributs vestimentaires et leurs barbes proéminentes⁹⁹⁴ (**fig. 402**). Entre eux, des rinceaux verticaux se développent en palmettes dans la partie supérieure, imitant la forme des arbres. Les hommes s'y accrochent, cherchant à croître dans le même sens et à atteindre l'idéal spirituel. Face à eux, un chapiteau reflète l'âme élevée des trois sages en développant des palmettes jaillissantes et la forme de l'arbre est réengagée dans la couronne supérieure.

À l'extérieur, le fonctionnement est similaire. L'encadrement des deux baies au sud de l'abside présente des chapiteaux figurés à associations de lions et d'oiseaux associés à un motif végétalisé. Sur la première baie à l'ouest, les lions et les oiseaux sont croisés par les cous et les végétaux du chapiteau adjacent présentent des feuilles jaillissantes sur deux couronnes dont les extrémités sont légèrement recroquevillées (**fig. 403**). Dans l'encadrement de baie suivant, au sud-est de l'abside, le chapiteau figuré présente un lion sur chacune des faces, entouré de trois oiseaux dont deux se superposent à lui (**fig. 404**). Ce mode de représentation exprime la complémentarité des figures analogiques des parts terrestres et célestes du divin⁹⁹⁵. Le chapiteau qui lui fait face reprend le même motif que sur la baie précédente, avec des couronnes de feuilles jaillissantes, qui sont ici complètement dressées et épanouies, exprimant une plus grande vitalité. Les supports végétalisés reflétant la valeur des chapiteaux figurés, on comprend

⁹⁹³ Cf. Volume III, notice III.2., p. 77-80.

⁹⁹⁴ Garnier, 1989, p. 88.

⁹⁹⁵ Garnier, 1982, p. 86 ; Méhu, 2015, p. 277-278.

donc ici que le chapiteau à superposition est hiérarchiquement supérieur à celui des figures seulement croisées. Le végétal fonctionne donc ici par reflet et complémentarité sémantique, de manière à assister une lecture fine des chapiteaux associés et de leurs discours. De part et d'autre de la baie axiale, la figure de lion ailé aux queues végétalisées voit aussi son animation intérieure reflétée par un chapiteau à deux couronnes de feuilles finement dentelées et épanouies, exprimant sa haute valeur (**fig. 405**).

À l'intérieur comme à l'extérieur de la baie au nord-ouest de la travée droite⁹⁹⁶, la figure hybride est accompagnée par une forme végétale différenciée (**fig. 406**). À l'extérieur, les palmettes sont souples et se recroquevillent dans la partie supérieure, jusqu'à s'enrouler sur l'angle principal du support. À l'intérieur de l'église, le chapiteau est couvert de palmettes dentelées et jaillissantes se développant en arborescence dans la partie supérieure du support. Ce mode de représentation végétal exprime une valeur plus élevée que celui à l'extérieur. En considérant que ces éléments soient à l'image de l'âme des figures auxquelles elles sont associées, il faut donc envisager que celle installée dans l'église soit supérieure à la seconde.

Depuis les exemples de la cathédrale, jusque dans les petites églises du diocèse et sur l'ensemble du XII^e siècle, on observe une certaine constance dans les associations de chapiteaux figurés et végétalisés.

Les associations de motifs par paires disposées en vis-à-vis sont les plus répandues. Les représentations se complètent et le chapiteau végétal étend la forme visuelle et la symbolique du motif figuré. On voit ici une complémentarité sémantique entre ornement et images. Le mode de représentation des formes végétales permet aussi de saisir les intentions de la figure dans le discours général. De la même manière que les attributs d'une figure permettent d'en comprendre le rôle (particulièrement nécessaire pour différencier le bon lion et le lion « fauve »), son association à une forme végétale reflète sa spiritualité.

La complémentarité sémantique entre les chapiteaux fonctionne donc de manière symbolique, en développant la représentation au-delà d'un seul support, mais elle s'adresse également au spectateur. Le végétal intervient comme un appui formel, un écho qui permet de s'assurer de la nature des figures et de les comparer entre elles selon leur agencement.

On a également pu observer des cas d'associations fonctionnelles de chapiteaux, dont le rôle est de contenir les représentations néfastes et déviantes. Il semble que les images négatives installées dans les chevets ne puissent être laissées seules (sans quoi elles rendraient leurs bassesses dans l'édifice), mais qu'elles doivent être encadrées par des éléments symboliques du gardien ou des formes végétalisées prophylactiques. Ils forment une barrière contraignante pour l'espace du négatif et le renferment sur lui-même, comme une bulle qu'il faut regarder, comprendre et méditer, mais qui ne doit jamais venir gangrener l'espace ou les personnes dans l'église.

III.2.2.2.2. Agent de focalisation

Depuis l'entrée de l'église, l'abside est le point de focalisation central de l'édifice⁹⁹⁷. Les représentations qui sont installées de part et d'autre de cet espace central bénéficient d'une visibilité exacerbée. Dan Sperber a développé dès 1975 l'effet de la focalisation sur la

⁹⁹⁶ Cf. partie III.2.1.1.1., p. 170-175.

⁹⁹⁷ Cazes, 2016.

perception symbolique et l'intégration méditative de ces images pour le spectateur : « La mise entre guillemets d'une représentation conceptuelle, point de départ de son traitement symbolique, est provoquée par le fait qu'une des conditions conceptuelles de son assimilation à la mémoire n'est pas satisfaite. Le traitement symbolique lui-même consiste en deux étapes : il y a tout d'abord une focalisation de l'attention [...] ; cette focalisation détermine dans la mémoire encyclopédique un champ d'évocation. Une évocation consiste alors à reconstituer par le souvenir ou l'imagination les données qui auraient permis de satisfaire à la condition sous-jacente et de rendre ainsi l'information initiale assimilable. »⁹⁹⁸. Selon Sperber, la perception lointaine et focalisée d'une image décuple l'attention et l'intérêt du spectateur pour celle-ci. En résulte sa réception singulière dans la mémoire et les méditations de l'individu. La focalisation est donc un moyen de décupler la performativité de l'image.

Une partie des éléments présentés ici ont déjà été détaillés dans la discussion sur la mise en œuvre de passages à l'est de la nef. On renvoie à leurs descriptions dans les parties précédentes⁹⁹⁹.

Focalisation par contraste de densité

Dans quelques églises angoumoises, on remarque des décors restreints, voire complètement absents, sur les chapiteaux des nefs. Ce choix contribue à concentrer l'attention du spectateur sur les premiers éléments disposés dans l'axe visuel et spirituel de l'édifice. Pour l'ensemble des édifices cités ici, il faut également envisager que les chapiteaux aient été peints, ce qui n'entre pas nécessairement en opposition avec le principe de focalisation.

À l'église abbatiale Saint-Nicolas de Cellefrouin, aucun ornement n'est présent dans la nef à l'exception des petites volutes sur les dés médians des chapiteaux monumentaux¹⁰⁰⁰ (**fig. 407**). Dans le parcours visuel réalisé depuis le portail occidental de la nef, les premiers motifs introduits sont disposés sur les piles orientales de la croisée et dirigés vers l'ouest. Sur la pile nord, un ensemble végétal, organisé et détaillé prend sa source dans le souffle d'une tête humaine représentée sur le dé médian de la face principale du chapiteau. Sur la pile sud, le motif consiste en un entrelacs sur le registre inférieur, dont les brins s'épanouissent en palmettes dans la partie supérieure. Les angles ne sont ici pas soulignés par des volutes, mais de larges palmettes grasses enroulées. Sur le dé médian de la face principale se trouve une petite figure animale, représentée la croupe plus élevée que les pattes antérieures, la gueule recourbée vers l'arrière et l'extrémité de la queue remontée jusque dans leur gueule. Ils mêlent des éléments figurés et végétalisés avec une organisation stricte et une finesse dans les détails naturalistes des feuillages.

La qualité de la sculpture rompt brusquement avec l'austérité des supports de la nef (**fig. 408**). Ces deux motifs sont particulièrement visibles depuis la nef, grâce à la portée des arcs ouvrants sur la croisée. Le dépouillement des supports de la nef, associé à la disposition des grandes arcades forment une perspective, qui crée un phénomène de focalisation du regard vers ces images. Face à l'ascétisme du monument, l'œil du spectateur est attiré vers le point de lumière, l'abside et notamment la baie axiale. Dans la nudité de la nef, on passe de chapiteau

⁹⁹⁸ Sperber, 1975, p. 5-6.

⁹⁹⁹ Cf. partie III.2.1.2.1., p. 179-187.

¹⁰⁰⁰ Cf. Volume III, notice III.3., p. 107-117.

en chapiteau sans s'arrêter, jusqu'à arriver dans l'axe des piliers sur les images complexes disposées sur les piles orientales de la croisée. Tous les détails des sculptures ne sont pas perceptibles, mais, comme le rappelle Sperber¹⁰⁰¹, la difficulté de perception développe l'intérêt et par conséquent le potentiel d'action de ces décors sur celui qui les regarde.

Le décor sculpté mis en œuvre à l'église Saint-Denis de Lichères fonctionne de la même manière¹⁰⁰². Dans une nef à trois vaisseaux dont les collatéraux sont étroits, les chapiteaux du vaisseau central de la nef sont particulièrement imposants et animés par quelques volutes aux angles et sur les dés médians (**fig. 409**). Les chapiteaux de la croisée sont également peu ornés, avec des palmettes développées aux angles des chapiteaux, mais la sculpture du chevet abonde en formes végétales et animales. De la même manière que dans l'église de Cellefrouin, le dépouillement du vaisseau central de la nef contribue à la focalisation en créant des lignes de fuites où rien ne retient le regard du spectateur, mais le laisse glisser vers le point de fuite, en direction de l'autel et de la baie axiale, ainsi que des décors sculptés qui l'accompagnent. Les chapiteaux figurés et végétalisés au-devant de l'abside sont donc ici mis en valeur par l'absence de décor dans le vaisseau central de la nef.

L'église de Plassac présente un plan différent de celles de Cellefrouin et de Lichères¹⁰⁰³. La nef est à simple, mais l'agencement des décors apparaît également rechercher un effet de focalisation vers les éléments disposés au-devant de la travée sous clocher et dans l'abside (**fig. 410**). De part et d'autre de la nef, les chapiteaux des colonnes engagées recevant les doubleaux de la voûte sont seulement épannelés, mais ne reçoivent pas de sculpture, à l'instar des chapiteaux de colonnettes des encadrements des baies. L'ensemble est lié par une ligne d'imposte à la base de la voûte qui est continue avec les taillloirs des chapiteaux. Elle présente un motif de damier qui se poursuit jusqu'aux supports de part et d'autre de l'arc triomphal, ouvrant sur la travée intermédiaire précédant l'abside. La nudité des chapiteaux permet encore une fois de laisser le regard dériver vers l'est et l'ajout de la ligne d'imposte travaille ici comme une ligne de fuite à suivre et qui guide l'œil droit en direction des chapiteaux à l'ouest de la travée sous clocher pour aboutir au niveau de l'oculus du cul-de-four de l'abside.

Nous avons déjà pu regarder les décors des chapiteaux de grand module disposés de part et d'autre de l'arc triomphal, impliquant une figuration humaine et comprenant des différenciations selon si elle est dirigée vers l'ouest ou vers l'est¹⁰⁰⁴. Ceux-ci sont associés à des colonnettes dont les chapiteaux, dirigés vers la nef, sont également sculptés. Sur la corbeille de la pile méridionale, un centaure est représenté tenant de ses mains les rinceaux densément noués qui l'entourent (**fig. 411**). Ce même paysage est étendu sur les quatre chapiteaux de l'arcade et les lie ensemble. Le centaure, figure mi-humaine mi-animale résultant d'une hybridation et d'une tradition héritée de l'Antiquité. Dans l'imagerie romane, l'application de la forme humaine à une forme animale est rejetée dans la pensée chrétienne romane, puisqu'ils témoignent ici de transgression de l'ordre sexuel, du vice et plus particulièrement de la lubricité¹⁰⁰⁵. Sa représentation associée à un ensemble végétal dense et développé avec lequel

¹⁰⁰¹ Sperber, 1975.

¹⁰⁰² Cf. Volume III, notice III.6., p. 209-222.

¹⁰⁰³ Ternet, 2006, p. 555. Datée entre 1130 et 1140.

¹⁰⁰⁴ Cf. partie III.2.1.2.1., p. p. 182-184.

¹⁰⁰⁵ Voisenet, 2000, p.18.

il entre en interaction apparaît relativiser leur nature répréhensible. Le chapiteau de la colonnette faisant face au centaure montre une figure de sage dans une longue toge nouée à la ceinture rappelant celle des clercs réguliers. Ses mains sont plongées dans les gueules des figures hybrides l'encadrant. Ils présentent un corps d'oiseaux avec des ailes dressées et une gueule léonine montrant des crocs acérés reflétant leur férocité. Ils lèvent une patte antérieure au-devant du personnage central, et leurs queues sont végétalisées avec des rinceaux développant des palmettes dans la partie supérieure de la corbeille. La figure centrale apparaît donc protégée par des gardiens qui l'entraînent – signifier par la prise des mains dans leurs gueules – vers le salut.

Le regard du spectateur positionné dans la nef est donc attiré par ces premières sculptures qui se donnent à voir. Elles développent des images de modèles et de déviance qui formule un discours moral. Ils sont associés aux chapiteaux de colonnes dont le motif était divisé en deux parties (le positif à l'est et le négatif à l'ouest), rappelant l'importance et les enjeux du parcours spirituel à mener. Ces sculptures invitent donc aussi à poursuivre et à diriger son regard vers l'abside.

À l'église Saint-Aignan de Torsac, le vaisseau central de la nef dont les chapiteaux sont laissés lisses¹⁰⁰⁶ (**fig. 412**). Elle ouvre sur une croisée du transept aux chapiteaux densément sculptés et particulièrement abimés (**fig. 413**). Sur la partie occidentale, dirigée vers la nef, le décor est majoritairement végétalisé, composé de rinceaux fins à petites palmettes entrelacés pour former un paysage abondant et opaque. Au nord, deux lions sont croisés sur le support le plus à l'ouest et sur celui au sud, on aperçoit encore une patte de lion dans la partie inférieure. Son corps devait traverser la corbeille en diagonale. Sur les chapiteaux réceptionnant le rouleau inférieur de l'arc occidental de la croisée, les végétaux sont surmontés d'une figure bovidé sur le dé médian et les végétaux abritent un oiseau aux plumes en écailles et aux ailes striées dans la longueur. Ici comme à l'église de Plassac, la disposition de volumes lisses dans la nef engage le spectateur à concentrer son attention sur les premiers motifs disposés dans l'axe, à l'est de la nef.

L'église de Ronsenac est seulement partiellement conservée, mais semble présenter la même recherche de focalisation visuelle dans l'agencement de ses décors sculptés¹⁰⁰⁷ (**fig. 414**). Les chapiteaux du vaisseau central de la nef sont lisses, tandis que ceux des collatéraux sont sculptés. Deux supports sont encore en place au-devant du passage vers l'est, où se tenait la croisée du transept, aujourd'hui remplacés par une abside. Celui au sud représente deux scènes de la vie de Samson et la corbeille nord porte la représentation de deux lions¹⁰⁰⁸ (**fig. 275**). On peut donc envisager qu'au-delà de ces deux premiers chapiteaux, la croisée du transept comme le chevet aient abrité de nombreuses sculptures. Le choix de la disposition de chapiteaux lisses dans le vaisseau central provoque donc ici également une focalisation renforcée vers ces espaces et leurs images.

¹⁰⁰⁶ Ternet, 2006, p. 619-621. Réalisée entre le second et le troisième quart du XII^e siècle.

¹⁰⁰⁷ Gensbeitel, 2013. Réalisée durant le second quart du XII^e siècle.

¹⁰⁰⁸ Cf. partie III.2.1.2.1., p. 184-187.

D'autres bâtiments, comme l'église de Cherves-Châtelars¹⁰⁰⁹ ou celle de Saint-Amant-de-Boixe¹⁰¹⁰ montre également une nef avec des supports laissés lisses et une mise en œuvre abondante de l'ornementation dans la croisée du transept. Ces édifices présentent toutefois une rupture chronologique entre les parties occidentales et orientales de leurs élévations. La modification des décors peut donc aussi être envisagée comme un changement de parti entre les deux.

Focalisation sur les figures représentées à l'est de la nef

Dans les exemples précédemment cités, on a pu remarquer que les représentations disposées à l'est de la nef – à la jonction avec le chevet, à la croisée du transept ou à la travée sous cloche – relèvent souvent d'une représentation anthropomorphe. C'est le cas dans l'église de Cellefrouin, où la figure humaine au dé médian présente une bonne visibilité depuis la partie médiane de la nef (**fig. 345**). Elle se fait aussi remarquer puisqu'il s'agit de la seule figure humaine dans l'ensemble du complexe décoratif du bâtiment. Les églises de Plassac et de Ronsenac exposent également des figures humaines en direction de la nef.

Dans d'autres édifices, nous avons pu apprécier la mise en œuvre de motifs différenciés selon qu'ils soient tournés vers l'ouest ou l'est. À l'église abbatiale de Puypéroux, des figures léonines bicorporées sont installées au nord de l'arc entre la nef et l'ancienne croisée du transept (**fig. 271**)¹⁰¹¹. Celui dirigé vers la nef porte une tête anthropomorphe. Il est accompagné d'un petit module portant une tête humaine accompagnée d'un ornement végétal symétrique augmentant les possibilités de vertus de celle-ci. Au sud de l'arc, un nouveau chapiteau au motif de végétation organisée sous forme de vannerie accompagne une figure divine dans une mandorle tenue par des anges, tournée vers la nef (**fig. 272**). Dans ces trois cas, depuis la nef des édifices, les motifs affichant des figures humaines au parcours spirituel plus ou moins achevé sont tournés vers cet espace et apparaissent s'adresser directement au laïc.

À l'église de Coulgens¹⁰¹², le support en vis-à-vis est divisé verticalement séparant l'homme tiraillé par la barbe entre démons et homme couronné et les figures dénudées refermées sur elles-mêmes¹⁰¹³ (**fig. 270**). C'est également le cas à l'église Sainte-Colombe¹⁰¹⁴, où des figures similaires aux barbes divisées sont installées sur le chapiteau à l'est de la nef (**fig. 323**). Un saint en orant est inséré entre les deux, opposant deux moments spirituels de la vie religieuse. À ce groupe, on peut ajouter le cas de l'église Saint-Michel de Saint-Angeau¹⁰¹⁵ (**fig. 415**). Ici la partie occidentale du chapiteau géminé engagé dans le mur gouttereau sud à l'est de la nef présente également un motif mettant en scène une figure humaine. Un homme, arborant une barbe drue signe de sa sagesse, est représenté entre deux lions acculés qui lèvent une patte antérieure protectrice. Ils apparaissent ici comme gardien de la valeur du personnage central en le protégeant face aux éléments extérieurs néfastes.

¹⁰⁰⁹ Gensbeitel, 2004, p. 238-248. Datée du second quart du XII^e siècle.

¹⁰¹⁰ Cf. Volume III, notice III.8., p. 279-302.

¹⁰¹¹ Cf. Volume III, notice III.7., p. 253-255.

¹⁰¹² Ternet, 2006, p. 471-474. Les supports de la nef sont datés de la première moitié du XII^e siècle.

¹⁰¹³ Cf. partie III.2.1.2.1., p. 182-184.

¹⁰¹⁴ Daras, 1956 ; Ternet, 2006, p. 611-613. Datée de la première moitié du XII^e siècle.

¹⁰¹⁵ Ternet, 2006, p. 589-591. La nef est datée de milieu du XII^e siècle.

Le cas des églises Notre-Dame de Trois-Palis et de Sainte-Eulalie de Champniers montre une similarité dans la l'agencement de leurs décors. Il s'agit d'édifices à nef à simple vaisseau et présentant une travée intermédiaire avant l'abside, où le complexe décoratif est particulièrement dense. Les représentations qui y sont disposées sur la face ouest des supports orientaux sont particulièrement visibles depuis la nef. On y trouve des mises en scène développant des thématiques singulières.

Dans l'église de l'église de Trois-Palis¹⁰¹⁶, les chapiteaux accessibles depuis la nef présentent des scènes impliquant des figures humaines (**fig. 416**). Au nord, il s'agit d'une scène centrée sur un homme au centre, tenant dans ses bras les cous de figures certainement aviaires dont les têtes arrivent de part et d'autre de son visage. Leurs corps forment un cercle autour de lui et leurs queues se croisent en X sur le devant (**fig. 417**). L'ensemble dessine un nœud entrelacé structuré qui rappelle aussi la forme du chrisme. Sur le chapiteau au nord de la pile nord-est de la croisée, le support est très abîmé. Une forme d'oiseaux est encore visible dans la partie inférieure surmontée de rinceaux enroulés à palmettes. Sur la pile sud-est, le chapiteau dirigé vers le nord présente une représentation de Saint-Michel tuant le dragon sur chaque face latérale du support (**fig. 418**). Elles encadrent et protègent la vertu de l'Agneau divin en mandorle perlée sculpté sur la face principale de la corbeille ainsi que le passage vers l'abside. Sur le chapiteau occidenté de la pile, une scène présente le martyre d'un saint, agenouillé et tenu par les cheveux par un soldat à sa droite, identifiable à son épée (**fig. 419**). Un second se tient derrière lui, présentant le même attribut ainsi qu'un arc sur l'épaule. Deux chapiteaux présentant les mêmes dispositions sont en place dans l'ancienne cathédrale Saint-Caprais d'Agen ainsi que dans l'église abbatiale de Melle dans les Deux-Sèvres (72) (**fig. 420**). Dans ces deux édifices, le martyr est identifié comme un saint local, respectivement saint Caprais – signifié par épigraphie – et saint Maurin. Dans le cas de Trois-Palis, il pourrait donc s'agir d'une représentation de la décapitation de saint Ausone, premier évêque d'Angoulême. L'église de Trois-Palis est située à proximité d'Angoulême et rattachée au chapitre cathédral. Il s'agit donc d'une évocation de son histoire locale.

À l'église de Champniers, les images de cavaliers conservées bénéficient également d'une accessibilité exacerbée¹⁰¹⁷. Que ce soit sur la pile sud-ouest ou sur la pile sud-est (**fig. 290 et 291**), les mises en scène de combats sont dirigées vers le nord-ouest de l'édifice et restent particulièrement visibles depuis la nef et lors des circulations (**fig. 421**). Depuis le vaisseau central, elles se complètent également en se trouvant dans le même axe visuel. Ces images se rapportent à des enjeux politiques contemporains de leur création, dans le contexte des croisades auxquelles participent l'Église et les pouvoirs temporels locaux et royaux. Ces mises en scène sont des rappels permanents de l'ennemi, justifiant jusque dans l'espace sacré de l'église la nature belliqueuse de cette rivalité. Le propos soulevé par ces images est donc dirigé vers les laïcs. On retrouve des éléments de décor sculpté portant un sens similaire sur la façade de la cathédrale¹⁰¹⁸, et celle du bras du transept de Saint-Amant-de-Boixe¹⁰¹⁹ comme dans le passage du transept vers le chevet. C'est également le sujet de la fresque de la nef de la chapelle de

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, p. 622-625. Datée du second quart du XII^e siècle.

¹⁰¹⁷ Cf. Volume III, notice III.4., p. 138-142.

¹⁰¹⁸ Cf. Volume III, notice III.1., p. 9-10.

¹⁰¹⁹ Cf. Volume III, notice III.8., p. 288.

Cressac¹⁰²⁰, et certainement sur la pile au nord-est de la tour de l'église de Blanzac¹⁰²¹. On remarque dans le bâtiment que la matière politique des décors se dirige avant tout vers les espaces arpentés par le laïc.

L'accessibilité de ces images et le procédé de focalisation élaboré pour les mettre en valeur montrent l'importance qui leur ait accordé dans le discours général porté par le complexe décoratif. La majorité d'entre elles présente un motif engageant de la figuration humaine. Elles sont adressées aux laïcs et évoquent ses possibilités, son devenir, des figures d'autorités bibliques, ou encore des éléments d'histoire locale et politique.

L'usage des représentations anthropomorphes dans un espace de visibilité et de performativité accrues pour le spectateur lui permet de s'identifier aux figures représentées. On entend ici que le sentiment empathique est plus évident à développer chez le spectateur face à des images qui lui ressemblent (qui sont à son image), que face à des figures analogiques issues du bestiaire. Le processus d'identification du laïc à des figures humaines, qu'il s'agisse de modèles de comportement ou de symboles de déviance, est le point de départ d'un développement émotionnel source d'une remémoration et d'une médiation efficace des images¹⁰²². C'est la réponse émotionnelle aux images qui fonctionne donc ici par principe d'identification, comme elle est conçue dans les écrits de Grégoire le Grand (v. 540-604), Paulin d'Aquilée (av.750-802), du moine Théophile (v. 1070-1125) et Rupert de Deutz (1075-1129)¹⁰²³. La fonction dévotionnelle des images se voit ainsi renforcée, dans les principes évoqués par Hugues de Saint-Victor (1096-1141) et Pierre Lombard (1100-1160) : « se remémorer », « émouvoir » et servir l'acte de « transitus »¹⁰²⁴ afin de permettre l'élévation de l'âme¹⁰²⁵. Le choix de la disposition de ces images à l'est de la nef relève donc d'une stratégie de renforcement de la méditation.

La valeur d'identification accordée aux figurations humaines dans les décors sculptés pose de nouveau la question de leur intégration dans la catégorie des ornements. L'historiographie propose quatre catégories¹⁰²⁶ : anthropomorphe, zoomorphe, végétal et géométrique, mais seules les trois dernières ont vu leur interprétation se développer¹⁰²⁷. Dans les exemples angoumoisins, il semble que la figuration humaine ait toujours vocation à présenter au spectateur une image de sa nature, mise en scène dans différentes situations physiques et morales. Sa capacité d'identification l'éloigne du principe qui apparaît désormais nécessaire à l'ornement : son rôle évocateur par procédé analogique. Les figurations anthropomorphes sont également représentées de manière isolée et ne participent pas de compositions en files ou en séries¹⁰²⁸. C'est par exemple le cas sur le portail occidental de

¹⁰²⁰ Davy, 1999. Réalisée vers la fin du XII^e siècle.

¹⁰²¹ Cf. Volume III, notice III.2., p. 80.

¹⁰²² Gauld, 2019.

¹⁰²³ Kessler, 2015.

¹⁰²⁴ Russo, 1996.

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

¹⁰²⁶ Bonne, 1996b.

¹⁰²⁷ Cf. Partie I.2.1.2., p. 33 à 47.

¹⁰²⁸ Méhu, 2015.

l'église d'Aulnay en Saintonge (17), où la disposition en séries de figures humaines identiques le long des voussures permet de les considérer comme une part ornementale du décor (fig. 422).

Relations multi-fonctionnelles et structurelles dans le lieu ecclésial : architecture, image et ornement

L'étude de la disposition de la part ornementale des décors dans le lieu ecclésial a mis en lumière quelques-uns de ses rôles et de ses fonctions.

Sa disposition dans l'ensemble de l'église, avec des lignes continues ou par application de mêmes motifs dans différentes parties de l'édifice – créant ainsi des jeux de réponse –, nous indique en premier lieu qu'il travaille à unifier l'église. Il permet ainsi d'envisager le bâtiment comme un lieu complet, abouti, c'est-à-dire comme une œuvre totale. Le choix des ornements et la sélection de leurs emplacements permettent aussi de lier l'extérieur – et notamment la façade – à l'intérieur. Les formes ornementales disposées sur le passage transitoire du portail se reflètent également sur le passage vers le sanctuaire, reliant les deux espaces en termes de fonction et de sacralité. La mise en œuvre de mêmes motifs sur les parties internes et externes de l'édifice permet également de révéler la porosité de ses murs et d'insister sur le rayonnement de l'église/Église sur l'extérieur de son enceinte, comme sur son assimilation du monde extérieur.

L'ornement agit également de manière structurante, en participant à définir des seuils caractérisant l'accès à un espace fonctionnel. Ceux-ci sont régulièrement gardés par des figures apotropaïques lorsqu'ils sont installés en amont du sanctuaire. Les paires de chapiteaux ornementaux soulignent également des passages, marquant des points de transitions et qui sont introduits dans le cadre d'une circulation. L'agencement des ornements, associé à l'action des images du décor, contribue aussi à délimiter des espaces fonctionnels à l'intérieur du lieu ecclésial, notamment dans la croisée du transept ou dans les travées intermédiaires entre la nef et le sanctuaire. Ils marquent également des pôles fonctionnels qui sont différenciés sans être exclus de l'édifice grâce à quelques motifs conservés comme liens avec le reste du bâtiment.

Le décor ornemental accompagne aussi les mouvements et les circulations symboliques dans le lieu ecclésial, en plus de ses aspects fonctionnels. Les motifs sont disposés en série de manière à mettre en œuvre un développement visuel et spirituel, qui travaille dans le sens de l'*iter* du bâtiment, avec une progression globale vers l'est (bien qu'elles engagent quelques digitations, notamment vers les espaces du transept). Ils suivent et accompagnent le parcours physique et spirituel de celui qui pratique l'église et qui cherche à élever son âme. Les motifs sont aussi disposés par paires dans les absides, formant des passages successifs en direction de l'extrémité orientale de l'édifice et de sa baie axiale. La mise en valeur de cet espace apparaît relevée d'une importance singulière dans les édifices de notre corpus et tout particulièrement à la cathédrale. L'étude de la disposition des ornements végétaux dans les édifices du corpus a aussi permis de mettre en valeur une végétalisation progressive sur l'axe, depuis la nef jusqu'à l'abside. La quantité et la qualité (au sens de la valeur sémantique) des formes végétales représentées augmentent progressivement pour engager une floraison distinctive dans le sanctuaire, le rapprochant de l'idéal spirituel.

L'association des motifs ornementaux et des images joue aussi un rôle dans les décors disposés à l'intérieur et autour de l'église. L'ornement travaille comme reflet et renfort de la

sémantique des images accompagnées. Il complète et étend leurs discours au-delà de son support afin de répandre sa vertu dans le bâtiment, ce qui permet aussi sa lecture symbolique par le spectateur. Le choix de leurs dispositions est pensé de manière à encourager leur mémorisation et leur méditation. L'ornement prend aussi régulièrement un rôle prophylactique, visant à contraindre et à renfermer les éléments néfastes du décor, qui sont ainsi reconnus par l'ensemble de la société, mais dont l'immoralité ne peut se répandre.

Depuis la façade jusqu'à l'intérieur du bâtiment, nous avons pu observer les fonctions et les rôles multiples des ornements dans le décor monumental, qui présentent des similarités dans les deux parties. L'ornement travaille à mettre en œuvre des enjeux fonctionnels et symboliques de l'église, sur ses intérieurs comme ses extérieurs. Il permet de délimiter le lieu ecclésial, mais également de le faire rayonner. Il structure des espaces sur les façades comme à l'intérieur de l'édifice de la même manière qu'il participe à les réunir et à les lier entre eux. L'association et la complémentarité des images et des ornements fonctionnent également sous les mêmes modalités, afin de construire un discours fonctionnant sur plusieurs niveaux et d'en permettre une lecture globale. L'ornement reflète, renforce, complète et augmente le sens des images, selon les cas et les besoins du complexe décoratif. À l'intérieur comme à l'extérieur, on remarque aussi le rôle que prend l'ornement pour le spectateur, en tant que guide et soutien à la lecture du sens des images et des figures.

L'étude des ornements des églises romanes angoumoises a permis de mieux comprendre leur implication dans la construction du lieu ecclésial et de son discours. Au cours de la recherche, on a aussi pu relever des points de compréhension sur la nature des ornements et leurs enjeux épistémologiques dans la construction des recherches sur les décors monumentaux. On reviendra sur ces points en conclusion.

CONCLUSION

L'analyse approfondie de la disposition et de l'agencement de la sculpture ornementale romane menée dans le cadre de l'ancien diocèse d'Angoulême mène à une remise en perspective des dynamiques complexes et des enjeux inhérents à cette part du décor dans les monuments religieux. Nous reviendrons ici sur les principaux aspects abordés dans la thèse apportant un éclairage sur la caractérisation des usages et fonctions de l'ornement. Cette approche a également mis en exergue quelques éléments de compréhension de la nature de l'ornement, permettant de compléter la définition des contours de ce concept qui a suscité de nombreuses discussions chez les historiens de l'art. Nous reviendrons dans un premier temps sur les observations concernant la forme et la disposition des ornements, avant de revenir sur les fonctions qui peuvent lui être attribuées. Nous remettrons ensuite en perspective les résultats de l'étude avec les informations apportées par les textes médiévaux. Puis nous achèverons cette conclusion en proposant quelques perspectives pour le sujet ainsi que la méthode employée dans ce travail de recherche.

Synthèse sur les usages et fonctions de l'ornement dans les édifices du corpus

Dans les années 1990, Jean-Claude Bonne a ouvert une nouvelle voie dans les études sur l'ornement en montrant que cette part du décor est caractérisée par ses propriétés sérielles¹⁰²⁹. Cette disposition des formes vise à réduire le sens intrinsèque de son objet¹⁰³⁰, permettant son usage en tant qu'ornement. Notre étude, dans le cadre de la sculpture des églises de l'Angoumois, a permis de compléter et de préciser le type d'approche que J.-C. Bonne avait inauguré il y a maintenant plus de 25 ans.

Au cours de ces études, nous avons observé différents systèmes employés pour la mise en œuvre des motifs ornementaux. L'exemple des lions a été le plus explicite. Ils présentent en effet des formes, des postures, des comportements et des attributs différenciés selon qu'ils sont employés dans le cadre d'une image ou d'un ornement. Dans ce dernier cas, le lion se fait courbe, s'adaptant aussi au support. Il présente un cou allongé, une tête surdimensionnée et sa forme s'éloigne ainsi de celles de l'animal tel qu'il est représenté dans les scènes, qui relèvent plus du domaine du tangible, avec des postures et des proportions plus réalistes. Les lions ornementaux présentent aussi différents attributs qui permettent d'identifier leurs qualités et leur animation intérieure (plutôt positive et protectrice ou plutôt féroce et néfaste). Le procédé est le même pour les oiseaux ornementaux, qui sont représentés avec des cous souvent allongés, des plumes en écaille et allongées sur leurs ailes repliées. Dans ce cas spécifique, le mode de représentation de la figure aviaire s'attache à ne faire écho à aucune catégorie spécifique du bestiaire.

Cette tendance à l'éloignement par rapport au réel est un point de caractérisation essentiel pour définir l'ornement. Comme l'avait présenté Dan Sperber dès 1975, la distanciation des formes par rapport à leur objet naturel permet de les envisager symboliquement et de leur

¹⁰²⁹ Bonne, 1996b, p. 207.

¹⁰³⁰ *Ibidem*, p. 213 ; Bonne, 1997a.

attribuer un champ d'expression plus large que celui de la représentation de leur seul objet. Dans le cas de nos ornements sculptés, on observe une mutation et une spécification du sens de l'élément représenté à travers son processus d'ornementalisation : modification de la forme naturelle, extraction de la réalité et adjonction d'attributs ou de propriétés remarquables permettant sa sémantisation précise, en association avec l'image accompagnée ou le contexte dans le lieu ecclésial.

En substance, ce n'est pas un paysage qui est représenté, ce ne sont plus des animaux, mais un concept développé par analogie et qui est établi grâce aux informations visibles. Cette détermination est plus évidente lorsqu'il s'agit d'une ornementation composée de formes géométriques, puisqu'elles appliquent un processus inverse. Elles donnent à voir des formes fondamentalement irréelles, qui ont vocation à exprimer et à faire comprendre, à travers un travail de contemplation, le réel. Comme nous l'avons vu, la méditation des formes géométriques est un outil permettant l'entendement de l'œuvre de la Création, tel qu'elle a été conçue par le Dieu architecte.

On ajoute également à la caractérisation des formes ornementales leur remarquable stabilité formelle au sein d'une même phase de construction, qui est également partagée entre certains édifices contemporains issus du même contexte dans le diocèse ici considéré. Selon les qualités qui leur sont attribuées, les animaux ornementaux prennent les mêmes postures et portent les mêmes attributs. De même, les motifs végétalisés présentent les mêmes dispositions.

Ces différents éléments sont autant d'outils qui permettent leur reconnaissance. Dans le cas des figures animales et des végétaux, leurs différents modes de représentation ainsi que la variété de leurs dispositions permettent également l'identification de leur valeur, ce qui leur confère donc une autonomie sémantique. Comme nous l'avons vu dans les édifices du corpus, les motifs ornementaux forment ainsi des séries indépendantes portant un sens intelligible en analysant les variations de comportement de leur morphologie, toujours en se rapportant aux images qu'ils accompagnent et à leur emplacement au sein de l'espace ecclésial.

On peut ici envisager qu'une meilleure compréhension des motifs géométriques pourrait certainement mener aux mêmes conclusions. Nous avons en effet remarqué la variété de leurs formes, fonctionnant parfois par associations, ainsi que leurs interactions dans le bâtiment. Une recherche appuyée sur la caractérisation et l'entendement de chacune d'entre elles apporterait certainement plus d'éléments pour lire leur développement et leur agencement sur les façades, autour et à l'intérieur des édifices.

Il nous faut aussi revenir sur la question de l'ornementation anthropomorphe, qui n'a été que très peu traitée ici, puisque presque absente de notre corpus. On trouve pourtant dans les diocèses alentour de grandes voussures couvertes de figures humaines disposées en série, comme nous l'avons relevé à la fin de la dernière partie. Bien que leur disposition relève d'une forme pouvant être envisagée comme un cadre, elles ne nous semblent pas, pour l'instant, relever de l'ornementation telle qu'elle est ici définie. Il en est de même pour les têtes humaines apparaissant dans les chapiteaux végétaux. En premier lieu, les formes humaines disposées en séries ne présentent pas de processus d'ornementalisation (modification de la forme, extraction du réel), mais représentent des humains dans des formes et des proportions qui les apparentent au monde tangible. Elles ne fonctionnent donc pas par analogie, mais par identification. Ces deux procédés n'engagent pas les mêmes enjeux. De plus, le sujet de la représentation humaine

doit aussi intégrer toutes les subtilités de la question de l'image : image de l'Homme, image de Dieu, image de soi. La compréhension du contenu sémantique de ces représentations ne peut être envisagée de la même manière et ce travail demanderait une réflexion approfondie qui reprendrait l'ensemble de ces questions.

Dans notre corpus, selon la disposition et l'agencement des ornements par rapport aux images accompagnées et leur agencement dans l'église, nous avons pu observer différents rôles à considérer pour cette part du décor.

L'ornement apparaît en effet régulièrement positionné en marge des images, à la manière d'un encadrement, notamment sur les façades développant de grandes figures (Angoulême, Saint-Amant-de-Boixe). Il est aussi associé aux images autour et à l'intérieur de l'église. Il peut s'agir d'un motif qui est appliqué en marge ou en fond d'une figure, ou encore fonctionner par association de supports. Ceux-ci sont régulièrement disposés par paires, correspondant souvent à des groupes corbeille/tailloir ou chapiteau/chapiteau, mais nous avons observé d'autres cas où les motifs de supports situés à proximité sont associés. L'ornement appliqué à l'image travaille alors avec elle à travers différentes modalités de complémentarité.

Nous avons pu apprécier des cas de complémentarité sémantiques, notamment dans les associations entre des tympanes présentant des personnages ecclésiaux et apostoliques et leurs voussures à figures léonines et aviaires (Angoulême, Saint-Amant-de-Boixe). Celles-ci fonctionnent comme des analogies des natures terrestre et céleste de la divinité. Elles sont ainsi associées au message porté par les premiers protagonistes, amplifiant leur portée et ajoutant le concept qu'elles développent.

Nous avons également relevé de nombreux cas de reflets de la spiritualité des figures représentées dans la disposition des ornements qui les accompagnent. Cela concerne une majorité de motifs végétalisés, qui viennent exprimer (sur un même support) et étendre (sur un ou plusieurs supports adjacents) l'animation intérieure du sujet. Ils réaffirment ainsi de manière explicitement visible l'intériorité des figures. Lorsqu'ils se trouvent associés à un exemple de bon comportement, les végétaux présentent des motifs denses et convenablement organisés, montrant une importante vitalité et des feuilles épanouies. Dans le cas inverse, si le sujet est un contre-exemple, les rinceaux s'entremêlent sans suivre une quelconque structure géométrique, laissant apparaître le fond du support et les feuilles retombent mollement, desséchées, ou restant recroquevillées, voire complètement enroulées. Ce système est mis en œuvre de manière particulièrement remarquable à la cathédrale d'Angoulême, mais il est aussi engagé dans la majorité des sites étudiés.

L'association des ornements à l'image passe aussi par un rôle prophylactique. Sur les façades des édifices comme à l'intérieur des bâtiments et notamment dans l'abside, nous avons observé différents cas de représentations de figures néfastes qui sont encadrées par des motifs ornementaux dont les formes expriment une haute valeur. Ici, on comprend l'apposition de ces motifs comme une barrière symbolique qui viserait à contraindre l'expression du mal dans un cadre délimité. Ces images peuvent ainsi être observées et comprises, sans qu'elles n'aient toutefois la possibilité de se répandre en dehors de cet espace délimité.

Les motifs ornementaux se présentent aussi comme des auxiliaires à la lecture des images, en insérant des ruptures dans le motif pour marquer un point d'acmé, apportant ainsi des informations sur la manière de les lire. Nous avons également remarqué des cas

d'infléchissements dans la forme du motif d'un support, visant à augmenter (ou diminuer) sa valeur de manière à faire ressortir la distinction sémantique entre les différentes images auxquelles il vient à s'associer.

L'ornement n'est toutefois pas seulement subordonné à l'image. Sur plusieurs façades mettant en avant un décor géométrisant, il n'est pas marginal, mais à l'inverse, il s'agit de la pièce majeure, l'élément le plus visible. Rappelons ici le rôle symbolique singulier de l'ornementation géométrisante, qui se développe à partir de la seconde moitié du XII^e siècle comme un élément majeur de contemplation¹⁰³¹. Toutefois, dans ces cas également, l'ornement présente un rôle de soutien à la lecture des images disposées sur des supports de dimensions moindres (chapiteaux, frises, ligne d'archivolte). Il permet de les lier entre elles, proposant ainsi une lecture des images qui fonctionne par paires associées et engageant des dynamiques circulatoires qui partent généralement des extérieurs des façades et des portails pour avancer progressivement vers le portail central et la baie axiale au second niveau.

La part ornementale du décor n'est pas seulement disposée dans les monuments au regard de l'installation des images, mais il couvre également une grande partie des supports architectoniques sur les façades comme à l'intérieur et autour de l'édifice. Dans ces dispositions, il prend un rôle structurant pour les messages multiples et le discours des images, mais aussi pour l'expression des fonctions et de l'organisation du lieu ecclésial.

Le choix signifiant des motifs sur les façades de notre corpus a d'abord montré un usage de l'ornement qui vise à structurer l'organisation de ces décors. Sur cette partie de l'édifice, la mise en œuvre de formes différenciées pour structurer l'espace des portails (archivoltes, chapiteaux et frises comprises) contribue à la constitution des unités de discours fonctionnelles. Une partie des motifs ornementaux employés dans la formation de ces « unités » se répète sur d'autres arcades, faisant ainsi circuler le regard de l'un à l'autre et encourageant leur mise en correspondance, c'est-à-dire leur lecture commune. Ces systèmes d'association des portails et des arcades latérales ont été définis selon trois types distincts, correspondant aux façades à tympan ou voussures figurées (mettant l'image au premier plan), les façades à arcatures ornementales (mettant les motifs géométriques et végétaux en avant) et un dernier type exclusivement végétalisé, que nous avons seulement observé à l'église abbatiale de Châtres. Ces circulations multiples permettent d'accéder à un niveau supérieur de lecture du décor des façades. Les unités de chaque niveau des façades sont ainsi progressivement unies les unes aux autres, dans un cheminement qui, comme l'ont montré l'ensemble des façades étudiées, achève son parcours au niveau du portail principal et valorisent l'axe entre celui-ci et la baie axiale. Ce système de structuration de l'espace et de formation de liens entre eux permet de définir et d'accéder à l'ensemble des niveaux de lecture de ces complexes.

À l'intérieur et autour des édifices, le décor ornemental prend des fonctions en partie identiques, dans des formules adaptées à la disposition des supports. En effet, ici également, l'ornement contribue à la structuration des espaces. Cela se remarque notamment dans les croisées des transepts (ou dans les travées intermédiaires entre les nefs et les absides), où le décor ornemental contribue à la structuration et à l'individualisation de décor sur chaque pile (ou même sur chaque face de la pile, dans le cas de l'église abbatiale de Puypéroux), puis à les

¹⁰³¹ Zaitsev, 1999, p. 545.

lier entre elles. Ces associations de supports fonctionnent généralement en vis-à-vis dans l'axe du bâtiment, mais engagent également des mouvements croisés. La lecture du décor passe donc par plusieurs niveaux distincts et superposés qui sont notamment associés par l'action des motifs ornementaux.

La disposition des motifs par paires contribue également à l'organisation de l'espace de l'édifice. Leur installation correspond à la formation de trois types de seuils pour lesquels on envisage des fonctions différentes. Un premier type est considéré comme un « passage », c'est-à-dire un seuil impliqué dans une circulation, qui mène donc vers un nouveau seuil. Ces passages sont associés par la mise en œuvre des mêmes motifs. Le second type de seuil, associant des paires de chapiteaux, présente un usage fonctionnel afin de marquer l'entrée d'un pôle différencié dans l'édifice. C'est notamment le cas en amont des absidioles des bras des transepts ou d'une travée complète, dans le cas de la cathédrale. Ces seuils sont également marqués dans la partie orientale de la nef. Sur cet espace, nous avons pu remarquer l'installation de figures de modèles ou relevant d'un intérêt particulier pour la communauté, sur lesquelles le regard est focalisé depuis les parties occidentales de l'édifice. Les sculptures qui y sont disposées présentent aussi des motifs au discours différencié, selon qu'il soit dirigé vers la nef ou vers l'est. Ils engagent généralement une figure qui exprime une certaine faiblesse spirituelle vers l'ouest, alors qu'elle semble largement améliorée et relever d'une haute valeur du côté tourné vers l'abside. Cette différenciation s'accorde également avec le cheminement physique et spirituel qui est attendu dans le lieu ecclésial. Enfin, le troisième type de seuil observé prend la fonction de gardien. Il implique des figures apotropaïques qui sont généralement installées en amont de l'arcade ouvrant sur l'abside. Ils peuvent toutefois être disposés avec une certaine amplitude, allant jusqu'à englober l'ensemble du chevet tripartite.

Dans l'ensemble de l'édifice, l'ornementation souligne la dynamique axiale du lieu ecclésial. Dans l'ensemble du bâtiment, nous avons régulièrement pu remarquer une mise en œuvre croissante de l'ornement végétal, qui présente des motifs de plus en plus denses et structurés en avançant vers l'est. La végétalité prend alors son essor dans l'abside, participant aussi à glorifier cet espace en l'associant au monde idéal de la Création. Depuis les parties occidentales des édifices, des séries de motifs expriment également des progressions formelles et donc spirituelles, sur des cheminements allant jusque dans les parties orientales. Dans les églises suffisamment bien conservées pour réaliser ces analyses, les cheminements engagés sur les séries de sculptures ne sont pas nécessairement tous dirigés vers l'abside, mais montrent quelques digitations, notamment vers les bras des transepts. Dans les bâtiments de notre corpus, un *iter* est plus strictement marqué dans le cadre des absides. Il se caractérise par la mise en place de plusieurs « passages » formant des seuils successifs et montrant des améliorations progressives de leurs motifs en avançant vers la baie axiale, qui apparaît ici singulièrement mise en valeur.

Enfin, le décor ornemental présente une fonction unificatrice dans l'ensemble des églises. Dans plusieurs cas, des répétitions de motifs ont été observées entre différents espaces du lieu ecclésial, formant ainsi des liens entre eux. Certains édifices présentent également des lignes ornementales qui encerclent l'ensemble du bâtiment, d'une seule phase de construction, ou encore de deux phases de construction distinctes, rappelant ainsi à l'unité de l'église. Certaines de ces lignes présentent un motif végétalisé montrant une forme caractérisée par la démonstration d'abondance et une organisation convenable, se rapportant au monde idéal. Dans

ce cas, on peut aussi envisager de leur accorder une fonction prophylactique. Les murs de l'église font également preuve d'une certaine porosité. Des motifs sont ainsi disposés de part et d'autre des parois des murs. De même, certaines circulations de motifs se poursuivent depuis la façade vers la nef, comme de la nef vers l'extérieur des murs gouttereaux. La mise en œuvre de cette transparence des murs de l'édifice permet d'exprimer le rayonnement de l'église ainsi que l'intégration en son sein du monde extérieur.

L'ensemble des observations réalisées sur les édifices étudiés durant cette thèse montre la multiplicité des usages de l'ornement et ses aspects multifonctionnels. Il participe autant du sens des images et de la construction comme de la transmission du discours global de l'œuvre monumentale. La part ornementale du décor est également un élément déterminant pour l'organisation, la structuration, la hiérarchisation et l'expression du lieu ecclésial.

Sous ces différents aspects, il semble que l'usage de l'ornement soit en grande partie dirigé vers le spectateur et tous ceux qui pratiquent l'édifice. En effet, en venant refléter et étendre l'animation intérieure des images représentées, l'ornement en accentue la visibilité et donc la compréhension à distance. En formant des ruptures ou des liens accompagnant les images, il se fait aussi le guide de leur lecture. De même, l'apposition d'ornement (en tant qu'ornement vestimentaire, comme un ruban de perle) renforce le sens de la figure. L'ensemble de ces éléments vise à une meilleure perception et donc à une appréciation accrue du complexe sculpté. L'ornement est aussi un guide dans le bâtiment, pas au sens physique (puisque'il ne nécessite aucune aide pratique), mais il contribue à la différenciation des espaces en marquant des seuils. De même, les motifs ornementaux sont employés par augmentation ou diminution de leur densité pour diriger le regard, comme un organe de focalisation. Ils participent à mettre en valeur des espaces majeurs ou de composantes particulières de l'édifice, notamment la baie axiale. L'emploi des motifs ornementaux est donc un outil qui favorise la réception de l'information, en travaillant à combler tous les écueils qui empêcheraient le spectateur de comprendre tout et dans le bon sens (sémantique et directionnel).

Retour sur l'ornement dans les textes médiévaux au regard de nos résultats

À l'issue de cette étude, il semble intéressant de remettre en perspective les informations apportées par les sources étudiées dans les premières pages de cette thèse avec les résultats sur la nature et la fonction de l'ornement apportés ici. L'ensemble présente quelques points de cohérence à mettre en exergue. Tout d'abord, le traité du moine Théophile présentait l'ornement comme un élément venant augmenter la valeur de l'œuvre : pas au sens de la gratuité de la parure, mais de l'expression de ce qu'elle est (son rôle et ses fonctions) sur l'échelle du sacré. L'auteur y évoque les perles sur les vêtements pour distinguer un protagoniste dans l'œuvre. Ce point correspond exactement à l'usage qui en est fait sur les figures, avec les rubans de perles apposés à certains lions pour renforcer leur valeur positive. Théophile soulignait également la capacité des motifs animaliers et végétaux à signifier la posture supérieure d'un « objet » de haute valeur spirituelle. Ces usages ont aussi été observés dans le domaine de la sculpture monumentale, où ces catégories de motifs encadrent les grandes figures, participant ainsi de leur distinction.

Le traité du moine proposait aussi des listes de motifs floraux ou animaliers à représenter, sans que leur nature ne soit détaillée, tant qu'elle est convenable. Ce choix laissé aux artistes entre en résonance avec ce qui a résulté de l'étude sur les usages de la part ornementale du

décor. Si pour les représentations animales, on comprend que celui qui compose l'œuvre doit se référer aux bestiaires, dans les représentations des figures et des végétaux, c'est d'abord leurs comportements et non leur nature qui importe. Le motif du lion y est cependant distinct des autres animaux. Il est présenté à trois reprises avec de nombreux détails quant à la posture adoptée. Par deux fois, aux chapitres LVIII et LIX, le motif du lion est proposé au choix avec celui de l'homme. Dans les édifices angoumoisins, on a pu relever de nombreuses associations entre ces deux motifs dont le sens apparaît régulièrement associé. Les figures léonines, qu'elles soient positives ou négatives, semblent pouvoir représenter par analogie – entre autres selon leurs posture et disposition – la figure humaine, l'image de l'Homme.

Dans le *Codex Calixtinus*, après la qualité des matériaux et l'identification des scènes et des figures, le rédacteur liste de nombreux éléments qu'il ne décrit pas en détail : végétaux, animaux, bêtes ou autres créatures, oiseaux (distincts de la catégorie précédente) et hommes sont parmi les éléments cités. Il les considère comme la matière secondaire des ensembles décoratifs, avec un répertoire de formes qui correspond à ce que l'on a observé sur les édifices romans de l'Angoumois. Sans que l'auteur puisse produire de longues descriptions exhaustives (qui auraient donc dû être équivalentes à celles de cette thèse), on comprend après cette étude que ces formes sont associées aux images et que leur identification par le spectateur lui permet de mieux comprendre la singularité de leurs valeurs, de structurer et de lier ensemble les parties du discours. On relève également l'intérêt de l'auteur pour les lions, qui sont présentés comme des figures protectrices des portails. Ils prennent des airs « féroces »¹⁰³² aux portails nord, mais rien n'est indiqué au portail sud sinon qu'ils sont quatre, deux encadrant chaque portail, à la manière d'une quaternité. On a pu voir à plusieurs reprises ces lions féroces et protecteurs aux portails comme à l'intérieur des édifices étudiés. Il s'agit explicitement d'une figure majeure des grands complexes décoratifs.

Enfin, dans la *continuatio secunda* des *Gesta abbatum trudonensium*, Wiric de Saint-Trond inclut les chapiteaux de l'église, ses colonnes et sa façade comme des éléments qui ornent l'église, augmentant la valeur du lieu. Il présente également la disposition des pierres qui alternent les couleurs et accrochent ainsi son regard par leur variété et il s'intéresse aux figures sculptées, qu'il identifie en suivant un cheminement allant du centre vers les extérieurs de manière concentrique. Après l'étude menée ici, on peut envisager que la disposition des figures puisse être agencée par les éléments ornementaux auxquels elles sont associées, amenant ainsi le spectateur à créer des associations et à passer de l'une à l'autre en décrivant ce parcours spécifique.

Dans l'ensemble de ces textes, on lit l'effet presque subliminal de la part ornementale du décor, qui ne présente pas l'intérêt majeur des œuvres, qui participe de leur structuration et de leur réception. Dans le *Codex Calixtinus*, bien que l'ensemble des motifs ne soit pas décrit, leur énumération montre l'intérêt que le rédacteur leur porte et donc leur importance dans l'œuvre. Les listes d'ornements incluent systématiquement les motifs végétalisés (dont les fleurs) ainsi que les figures animales, dont les oiseaux et les lions ressortent tout particulièrement, ce qui correspond aux observations réalisées dans notre corpus. Les recoupements entre ces textes – bien que contemporains, ils relèvent de contextes et de natures très différents – et la réalité de

¹⁰³² Vielliard, [1938] réed. 1984, p.99.

la sculpture monumentale en Angoumois laissent envisager une certaine homogénéité des usages et des fonctions de l'ornement au-delà du territoire étudié.

Perspectives et retour méthodologique

Les différents systèmes d'ornementation que nous avons observés dans notre corpus apparaissent tout au long du XII^e siècle (selon la chronologie retenue pour les édifices étudiés), sans qu'on remarque d'inflexion majeure. Chaque édifice semble faire l'usage des ornements selon les modalités précédemment définies et en les adaptant aux spécificités de son discours, de son organisation et de ses pratiques du lieu ecclésial.

Certaines églises, dont la cathédrale, mettent pourtant en œuvre un décor qui porte un discours réformateur, novateur sur notre territoire. Elles développent un message visant à marquer l'acceptation de l'autorité de l'Église, le retour au modèle apostolique et dans ce cadre, elles emploient des formes végétales réinterprétant les modèles tardo-antique. Ce parti, en plus de privilégier des formes végétales singulières, engage dans les édifices de notre corpus la mise en œuvre de grandes figures ecclésiastiques et apostoliques. Cependant, on observe une certaine adaptation des systèmes ornementaux dans leur appui à la mise en œuvre de ces discours. Ils semblent donc pérennes et stables, transcendant les variations de discours, étant en capacité de l'accompagner quel qu'il soit.

On remarque seulement une différence d'usage des ornements selon le rôle de l'édifice, le public auquel le décor est adressé et les ambitions du commanditaire. L'église abbatiale de Cellefrouin a, par exemple, été réalisée pour l'usage des moines et présente ainsi une faible ornementation, dont les éléments sont en grande partie traités avec très peu de détails. Cependant, les quelques sculptures traitées avec soin sont disposées de manière à fixer des seuils, formuler une focalisation du regard vers l'abside et les petites figures exemplaires qui y sont disposées, ainsi qu'à valoriser la baie. L'ampleur du décor ornemental semble donc dépendre du statut et de la pratique du lieu, mais les fonctions du décor ornemental sont similaires dans tous les monuments. Ce bâtiment est aussi un des plus anciens du corpus, et on pourrait également envisager un développement du décor ornemental en cohérence avec l'essor monumental au cours du XII^e siècle.

Si cette étude a montré une stabilité de mise en œuvre des systèmes ornementaux sur l'ensemble du territoire et de la période considérée, il semblerait intéressant à l'avenir de chercher à mieux définir les contours chronologiques de leur emploi. S'ils apparaissent largement admis dans les décors monumentaux sculptés du XII^e siècle, quand ont-ils été formés : aux premiers temps de la chrétienté ? Durant le haut Moyen Âge ? Lors des premiers développements de l'art roman ? Il faudrait appliquer la méthode mise en œuvre ici dans des édifices plus anciens, mais présentant encore une ornementation sculptée. Cela pourrait être réalisé dans les églises romanes du XI^e siècle en Poitou, mais aussi dans le nord de l'Espagne. Cette ouverture permettrait également d'en définir des contours géographiques. Qu'en est-il au-delà de l'Angoumois ? Il faudrait d'abord étudier les diocèses voisins, qui apparaissent liés avec notre territoire, la Saintonge et le Poitou. De même, au regard des textes du *Codex Calixtinus*, il semblerait encore une fois opportun de diriger de nouvelles études vers le nord de l'Espagne. Mais la *Continuatio secunda* des *Gesta abbatum trudonensium* fait également état de systèmes qui semblent proches de ce que nous avons étudié : les systèmes ornementaux sont-ils communs

à l'ensemble de la chrétienté de l'Ouest européen ? Si tel était le cas, il serait intéressant de regarder du côté des édifices romans irlandais qui permettraient de développer les recherches sur la question de l'ornementation géométrique.

De nouvelles études devraient aussi être appliquées sur un territoire ayant bénéficié d'une analyse détaillée des élévations des édifices considérés. En effet, nous avons ici travaillé en nous appuyant sur une chronologie trop imprécise, qui pourrait fragiliser certains des résultats obtenus.

Cette étude des décors propose notamment de considérer des liens entre différentes parties du bâti, mais ni le phasage des élévations ni leur chronologie ne semblent optimaux. Les datations envisagées sont souvent anciennes, appuyées sur des comparaisons stylistiques et formelles (de l'architecture et de la sculpture) – le plus souvent avec des édifices eux-mêmes datés par comparaison – et avancent des datations uniques et harmonieuses dans des bâtiments qui semblent déjà présenter quelques ruptures lorsque nous les considérons seulement pour leur décor ornemental. En effet, lorsque les monuments sont datés de manière uniforme, l'analyse de leur décor laisse place au biais majeur de l'interprétation symbolique et fonctionnelle pour l'ensemble des infléchissements observés dans le décor. Mais celles-ci pourraient être partiellement balayées par une analyse fine du bâti qui définirait précisément les phases de construction.

La remise en cause des datations n'était pas l'objet de cette recherche, qui s'intéresse avant tout au contenu et à la forme du décor sculpté. Mais pour aller plus loin, il faudrait coupler la méthode employée ici avec une reprise des datations, ce qui permettrait de répondre à certaines questions restées en suspens dans l'essentiel des études de cas développées dans le volume III :

-La disposition des ornements (en forme et en fonction) est-elle un élément dominant dans la construction des bâtiments, formant un fil directeur qui serait nécessairement suivi malgré les aléas des différentes phases de chantiers ? Ce qui expliquerait les liens perçus entre les parties de certains édifices.

- De même, lorsqu'un hiatus (même faible) intervient dans la construction des bâtiments, si le programme du commanditaire n'est pas transcendant, y'a-t-il une volonté de maintenir des liens unificateurs dans l'ensemble de l'édifice au moyen de la disposition de motifs ornementaux ?

- L'analyse des formes et de l'agencement des décors ornementaux peut-elle aider à déterminer l'intervention de différents ateliers ou à formuler une chronologie relative entre différentes phases de chantier (même avec un écart réduit) ? C'est en tout cas ce qui semble se dessiner entre les deux niveaux de la façade et la nef de l'église prieurale de Châteauneuf-sur-Charente et éventuellement entre les groupes façade/transept et nef/chevet de la cathédrale.

De plus, le décor sculpté n'est qu'une partie – majeure, mais une partie seulement – du décor des édifices religieux. Afin de renforcer les conclusions présentées ici, il faudrait prendre en compte les décors peints – qui n'ont presque pas été conservés dans notre corpus pour la période romane (s'ils ont existé) –, mais aussi l'ensemble des arts de la couleur (intégrant les vitraux et la lumière, mais aussi la couleur rehaussant les sculptures), ainsi que les ornements mobiliers tels qu'ils sont évoqués dans les textes (tapisseries, orfèvrerie). Il faudrait de même

étudier les interactions des œuvres perpétuellement visibles (peinture, vitraux et décor sculpté) dans leur construction interne, puis mettre tous ces éléments en perspective entre eux et au sein du lieu ecclésial. Ces résultats pourraient ensuite intégrer les informations apportées par la disposition des œuvres relevant du mobilier, tout en se souciant de leurs emplacements mouvants en fonction du calendrier liturgique. La prise en compte de la forme, de la disposition et de l'agencement de l'ensemble de ces éléments permettrait seulement d'obtenir un entendement global de l'agencement des décors et des ornements dans les édifices religieux, de leurs usages et de leurs fonctions.

En définitive, l'étude de la part ornementale des décors apporte des éléments pour une meilleure compréhension de l'art roman, de ses enjeux et de ses ambitions. C'est une clé de lecture supplémentaire pour appréhender la mise en œuvre des discours des complexes décoratifs et de l'architecture du lieu ecclésial. La prise en compte de l'ornement permet d'affirmer que les décors monumentaux sont pensés, construits et composés selon des dispositions, des agencements, des systèmes de complémentarité, de reflets, d'extension et de réponses à fonction symbolique et structurelle, autant qu'à destination du spectateur, pour le guider dans sa lecture des images et de l'édifice.

Les apports de l'étude de l'ornement ne sont pas surprenants, puisqu'ils étaient annoncés depuis près d'un siècle. Comme l'a relevé Marcel Durliat¹⁰³³, Jurgis Baltrušaitis avait dès 1931 proposé la conclusion suivante : « [...] les] apparences de la vie dans l'art roman ne font qu'habiller une écriture chiffrée, dont les principes et le développement systématique sont aussi anciens que les plus anciennes civilisations mésopotamiennes... Le rinceau, la palmette et leurs combinaisons donnent la clef »¹⁰³⁴. Si le principe de la transgression chrono-culturelle de l'ornement était à proscrire, son intuition annonçait déjà les résultats de cette thèse.

¹⁰³³ Durliat, 1996, p. 43.

¹⁰³⁴ Baltrušaitis, 1986, p. 231.

RESSOURCES

Archives consultées.....	p.243
Sources.....	p.244
Bibliographie.....	p.245

Archives consultées

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

Cathédrale Saint-Pierre d'Angoulême :

- Documentation : 0081/016/0002 ; 2012/009/0001 ; 2012/009/0001 ; 2000/038/T.02 (Carnet Abadie) ; 2000/038/T.05 (Carnet Abadie).
- Plans et élévations : - 0082/016/2001 ; 0082/016/1001.

Collégiale Saint-Arthémy de Blanzac :

- Documentation : 1996/025/0185 ; 2012/009/0007 ; 2003/006/0002 ; 1999/003/0053 ; 1997/024/0051 ; 0081/016/0006 ; 2000/058/T.01 (Carnet Abadie).
- Plans et élévations : 0082/016/2002.

Abbatiale Saint-Nicolas de Cellefrouin :

- Documentation : 2012/09/10 ; 0081/016/0008 ; 2004/001/0007 ; 2012/009/0010 ; 2000/058/T.04 (Carnet Abadie).

Église Sainte-Eulalie de Champniers :

- Documentation : 0081/016/0008 ; 1996/025/0186 ; 2012/009/0010.
- Plans et élévations : 0082/016/2003.

Église Saint-Pierre-ès-liens de Châteauneuf-sur-Charente :

- Documentation : 1996/025/0186 ; 0084/016/1004 ; 0081/016/0009 ; 2012/009/0012 ; 2000/058/T.05 (Carnet Abadie).
- Plans et élévations : 0082/016/1003.

Église Saint-Denis de Lichères :

- Documentation : 0081/016/018 ; 0084/016/1007 ; 1996/025/0190 ; ETU/0461 ; 2012/009/0030 ; 2012/009/0029 ; 2004/003/0035 ; 2012/009/0029 ; 2004/003/0035.
- Plans et élévations : 0082/016/1004 ; 0082/016/2004.

Abbatiale Saint-Gilles de Puypéroux :

- Documentation : - 0081/016/0024 ; 0081/016/0002 ; 1996/025/0183.

Abbatiale Saint-Amant à Saint-Amant-de-Boixe :

- Documentation : 0081/016/0030 ; 0081/016/0031 ; 2012/009/0044 ; 1996/025/0196 ; 2000/058/T.02 (Carnet Abadie).
- Plans et élévations : 0082/016/2008 ; 0082/016/1006 ; 1996/088/0005.

Archives Départementales de la Charente :

Collégiale Saint-Arthémy de Blanzac :

- Série 2 O : 46 -1 ; 46 – 3
- Série G : 72, Fond de l'évêché, fiefs angoumois, châtellenies de Blanzac, Paroisse Péreuil, Aubeville, Mainfonds, Blanzac, Fiefs de la Boerie.
- Série 3 H : 102, Fonds de Saint-Ausone, Blanzac, Nonac, Plassac, Ladiville, Chadurie, Champagne.

Abbatiale Saint-Pierre de Cellefrouin :

- Série 2 O : 68 – 1
- Série G : Fiefs Angoumois, Châtellenie de Sansac et Cellefrouin, Abbaye de Cellefrouin, 1279.

Église Sainte-Eulalie de Champniers :

- Série 2 O : 78 -1
- Série G : 37, Fonds évêché, paroisse de Champniers, fiefs Sigogne
- Série 3 H : Champniers et Brie.

Église Saint-Pierre-ès-liens de Châteauneuf-sur-Charente :

- Série 2 O : 90 - 1.

Église Saint-Denis de Lichères :

- Série 2 O : 184 – 1

Abbatiale Saint-Gilles de Puypéroux :

- Série 2 O : 4 – 1

Abbatiale Saint-Amant à Saint-Amant-de-Boixe :

- Série 2 O : 295 – 1
- Série H : Privilèges et charges, 1298.

Institut National d'Histoire de l'Art :

- BNF, Fonds Jacques Doucet (112), fond Ballu : cartons n° 6 et 7.

Sources

Corlieu, 1576.

Corlieu, François (de), *Recueil en forme d'histoire de ce qui se trouve par escrit, de la ville et des comtes d'Engolesme*, Angoulême, Jean de Minieres Imprimeur, K.K. Hofbibliothek Osterreich Nationalbibliothek, 1576.

Durand de Mende, 1477.

Durand de Mende, Guillaume, *Rationale divinorum officiorum*, Ed. Johannes Aloisius Tuscanus, Bibliothèque Municipale de Lyon, 1477.

Guilhermy, 1843.

Guilhermy, Ferdinand (de), *Papiers archéologiques du baron de Guilhermy, Notes sur diverses localités de la France, classées par ordre alphabétique des noms des localités. I-XIX*, Paris, BNF, 1843.

Bibliographie

Aberth, 2013.

Aberth, John, *An Environmental History of the Middle Ages. The Crucible of Nature*, Londres, Routledge, 2013.

Adhémar, [1939] rééd. 1996.

Adhémar, Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Paris, Éditions du CTHS, [1939] rééd. 1996.

Alain de Lille, 1908.

Alain de Lille, *The complaint of nature*, traduction par Douglas M. Moffat, New Haven, Yale studies, 1908.

Alverny, 1977.

Alverny, Marie-Thérèse (d'), « Comment les théologiens et les philosophes voient la femme », *Cahiers de civilisation médiévale*, 78-79, 1977. p. 105-129.

Anderlini, 2012.

Anderlini, Tina, « Représenter l'"Autre" et l'"Ailleurs" au Moyen Âge par le costume. Le cas du bonnet phrygien », *Moyen Âge*, 90, 2012, p. 40-47.

Andrault-Schmitt, 1995

Andrault-Schmitt, Claude, « Lesterps, église Saint-Pierre », *Congrès Archéologique de France, 153e session, 1995, Charente*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1999, p. 253-266.

Andrault-Schmitt, 2011.

Andrault-Schmitt, Claude, « L'architecture romane dans notre région », in Pascale Brudy, Anne Benéteau Péan, (dir.), *L'âge roman. Arts et culture en Poitou et dans les pays charentais - XI^e-XII^e siècles*, Poitiers-Paris, Éditions Gourcuff-Gradenigo, 2011, p. 106-117.

Andrault-Schmitt, 2013.

Andrault-Schmitt, Claude, « D'Angoulême à Poitiers, une voûte en majesté pour l'évêque », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, La cathédrale romane : architecture, espaces, circulations romane*, Association culturelle de Cuxa, 44, 2013, p. 39-53.

Andrault-Schmitt, 2017.

Andrault-Schmitt, Claude, « Le who's who des constructeurs », *La cathédrale gothique de Poitiers ; restauration du bras sud du transept*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2017, p. 22-40.

Angheben, 2003.

Angheben, Marcello, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003.

Aubert, 2015.

Aubert, Eduardo, « Gestes et postures corporelles », in Jérôme Baschet et P.-O. Dittmar (dir.) *Les images dans l'occident médiéval*, Brepols, L'atelier du médiéviste, T. 14, 2015, p. 263-274.

Augustin, 1864.

Augustin, *Œuvres Complètes de Saint Augustin*, traduction de l'abbé Raulx, Bar-le-Duc, Éditions L. Guérin, 1864.

Autenrieth, 1997.

Autenrieth, Hans Peter, « Structures ornementales et ornements à motifs structuraux : les appareils peints jusqu'à l'époque romane », in John Ottoway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*, Poitiers, CESC, 1997, p. 57-72.

Autissier, 2005.

Autissier, Anne, « Inventorier les implantations monastiques en marge des diocèses : Le cas du confolentais et de la région de Jonzac », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, T. 113, n°3, 2005, p. 51-63.

Baleux, Calastrenc, 2019.

Baleux, François, Calastrenc, Carine. « La photogrammétrie de petits objets archéologiques : acquisition, modèle 3D, produits dérivés », *ArchéOrient*, 2019, en ligne : <https://archeorient.hypotheses.org/12064>.

Baltrušaitis, [1931] rééd. 1986.

Baltrušaitis, Jurgis, *Formations, déformations : La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Flammarion, [1931] rééd. 1986.

Barral i Altet, 1997.

Barral i Altet, Xavier « Importance de l'ornement », in John Ottoway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*, Poitiers, CESC, 1997, p. 211-212.

Barral i Altet, 2016.

Barral i Altet Xavier, « Nouvelles hypothèses sur le sens des bordures de la broderie de Bayeux ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1, 2016. p. 313-333.

Baschet, 1991.

Baschet, Jérôme, *Lieu sacré, lieu d'images : les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome, La Découverte, Ecole Française de Rome, 1991.

Baschet, 1996a.

Baschet, Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1, 1996. p. 93-133.

Baschet, 1996b.

Baschet, Jérôme, « Introduction, L'image-objet », in Jérôme Baschet et J.-C. Schmitt (dir.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, actes du 6e "International workshop on medieval societies" (Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)*, Paris, Le Léopard d'or, n°5, 1996, p. 7-26.

Baschet, 1997.

Baschet, Jérôme, « Ornement et structure narrative dans les peintures de la nef de Saint-Savin », in John Ottoway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*, Poitiers, CESCUM, 1997, p. 165-176.

Baschet, 2005.

Baschet, Jérôme, « Marcello Angeben, Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes. Turnhout, Brepols, 2003 », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°191, 2005, p. 254-257.

Baschet, 2008.

Baschet, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

Baschet, 2010.

Baschet, Jérôme, « Le décor peint des édifices romans. Parcours narratifs et dynamique axiale de l'église » in Paolo Piva (dir.), *Les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2010, p. 181-219.

Baschet, Bonne, Dittmar, 2012.

Baschet, J., Bonne, J.-C. et Dittmar, P.-O., « "Iter" et "locus". Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne », *Images Re-vues* [en ligne], Hors-série n°3, 2012.

Baschet, Dittmar (dir.), 2015.

Baschet, Jérôme et Dittmar, Pierre-Olivier (dir.) *Les images dans l'occident médiéval*, Brepols, L'atelier du médiéviste, T. 14, 2015.

Baud (dir.), 2010.

Baud, Anne (dir.), *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge [colloque international, Nantua, Ain, en novembre 2006]*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Jean Pouilloux, 2010.

Baud, Tardieu, 2014.

Baud, Anne, Tardieu, Joëlle (dir.), *Organiser l'espace sacré au Moyen Âge, Topographie, architecture et liturgie (Rhône-Alpes - Auvergne)*, Documents d'Archéologie en Rhône-Alpes et en Auvergne (DARA), Alpara, MOM Éditions, Lyon, 2014.

Baury, 2010.

Baury Ghislain, « Chapitre XIV. Le monachisme bénédictin : un modèle obsolète ? », in Marie-Madeleine De Cevins, Jean-Michel Matz (dir.), *Structures et dynamiques religieuses dans les sociétés de l'occident latin (1179-1449)*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 169-178.

Bédier, 1922.

Bédier, Joseph, *La Chanson de Roland*, Bodleian Library, MS Digby 23, 1922.

Bercé, 1979.

Bercé, Françoise, *Les premiers travaux de la Commission des Monuments historiques, 1837-1848. Procès-verbaux et relevés*, Paris, Picard, 1979.

Bergez, 2018.

Bergez, Daniel, *Écrire la Nature*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2018.

Bernard de Clairvaux, 1866.

Bernard de Clairvaux, *L'Apologie à Guillaume de Saint Thierry*, traduction par l'Abbé Charpentier, Librairie de Louis Vivès éditeur, 1866.

Besnard, 1913.

Besnard, Charles-Henri, « Étude sur les coupoles et voûtes dominicales du Sud-Ouest de la France », *Congrès Archéologique de France. Session tenue à Angoulême en 1912*, année 79, T. 2, 1913, p. 119-164.

Besseyre, Sparhubert, 2014.

Besseyre, Marianne, Sparhubert, Eric, « La Bible de Saint-Yrieix et le Peintre du Sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges », *Les chapitres séculiers et leur culture - Vie canoniale, art et musique à Saint-Yrieix (VIe - XIIIe siècle)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2014, p. 475-498.

Boissavit-Camus (dir.), 1994.

Boissavit-Camus, Brigitte (dir.), *Saint-Cybard, de l'abbaye au CNBDI, histoire d'un site*, Angoulême, musée des Beaux-Arts d'Angoulême, 1994.

Böespflug, 2017.

Böespflug, François, *Dieu au compas*, Paris, Éditions du Cerf, 2017.

Bonne, 1985.

Bonne, Jean-Claude, *L'art roman de face et de profil, Le tympan de Conques*, Paris, Le sycomore, 1985.

Bonne, 1996a.

Bonne, Jean-Claude, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de Saint-Rémi) », *Annales*, 1996, p. 37-70.

Bonne, 1996b.

Bonne, Jean-Claude, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe – XIIe siècle). Le modèle insulaire », in Jérôme Baschet et J.-C. Schmitt (dir.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, actes du 6e "International workshop on medieval societies" (Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)*, Paris, Le Léopard d'or, n°5, 1996, p. 207-240.

Bonne, 1997a.

Bonne, Jean-Claude, « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », in John Ottoway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*, Poitiers, CESCUM, 1997, p. 103-118.

Bonne, 1997b.

Bonne, Jean-Claude, « Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval », in John Ottoway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*, Poitiers, CESCUM, 1997, p. 217-220.

Bonne, 2001.

Bonne, Jean-Claude, « Intrication », in P. Ceccarini, J.-L. Charvet, F. Cousinié et C. Leribault (dir.) *Histoire d'ornement, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, 27-28 juin 1996*, Klincksieck, Académie de France à Rome, 2001, p.75-108.

Bonne, 2009.

Bonne, Jean-Claude, « Le végétalisme de l'art roman: naturalité et sacralité », in Agostino Paravicini Bagliani (dir.). *Le monde végétal. Médecine, botanique, symbolique*, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2009, p. 95-120.

Bonne, Denoyelle, Michel, Nouvel-Kammerer, Coquery, 2010.

Bonne, Jean-Claude, Denoyelle, M., Michel, C., Nouvel-Kammerer, O. et Coquery, E., « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Perspective*, n°1, 2010, 27-42.

Boulnois, 2008.

Boulnois, Olivier, *Au-delà de l'image, une archéologie du visuel au Moyen Âge, V-XVIe siècle*, Seuil, 2008.

Boulnois, 2009.

Boulnois, Olivier, « L'image intelligible. Augustin et l'origine des doctrines médiévales de l'image », *Archives de Philosophie*, 72, 2009.

Bourgain, 2015.

Bourgain, Pascale, « Un jardin au coeur du cloître: fonction, images, imaginaire », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa, Le cloître roman*, Association culturelle de Cuxa, 46, 2015, p. 167-177.

Bourgeois (dir.), 2009.

Bourgeois, Luc (dir.), *Une résidence des comtes d'Angoulême autour de l'an Mil : le castrum d'Andone (Villejoubert, Charente) publication des fouilles d'André Debord, 1971-1995*, CRAHAM, Caen, 2009.

Bourgoin, 1880.

Bourgoin, Jules, *Grammaire élémentaire de l'ornement : pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts et à l'enseignement*, Paris, Ch. Delagrave, 1880.

Bouvard, Clairand, 2011.

Bouvard, Patrick, Clairand, Arnaud, « Le dépôt monétaire de l'église Saint-Hilaire de Melle (vers 1120) », in Pascale Brudy et Anne Benéteau Péan (dir.), *Catalogue d'exposition L'âge roman. Arts et culture en Poitou et dans les pays charentais - XIe-XIIe siècles*, Poitiers-Paris, Éditions Gourcuff-Gradenigo, 2011, p. 89-93.

Braun, 2003.

Braun, Suzanne, *Le symbolisme du bestiaire médiéval sculpté*, Dijon, Faton, 2003.

Brayer, 1942.

Brayer, Edith, « Le cartulaire de l'abbaye de Cellefrouin », *Bulletin philologique et historique 1940-1941*, 1942, p. 85-136.

Breuer, 1956.

Breuer, Tilmann, *Die Fassade der Kathedrale von Angoulême. Stil, Kunstwerk und Auftrag*, Thèse de doctorat sous la direction de Hans Sedlmayr et Ernst Buschor, Technische Universität München, Munich, 1956.

Brodbec, Poilpré, 2019.

Brodbec, Sulamith, Poilpré, Anne-Orange, « Introduction », in Sulamith Brodbec et Anne-Orange Poilpré (dir.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, éditions de la Sorbonne, 2019, p. 7-30.

Brugger, 2015.

Brugger, Laurence, *Poitou roman*, Paris, Zodiaque, 2015.

Brutails, 1912.

Brutails, Jean-Auguste, *Vieilles églises de la Gironde*, Bordeaux, Feret et Fils, 1912.

Brutails, 1926.

Brutails, Jean-Auguste, « La survie de la coupole dans l'architecture gothique », *Bulletin Monumental*, T.85, 1926, p. 249-262.

Buquet, 2011.

Buquet, Thierry. *Le guépard médiéval, ou comment reconnaître un animal sans nom*. Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2011.

Cabanot, 1981.

Cabanot, Jean, « Le trésor des reliques de Saint-Sauveur de Charroux, centre et reflet de la vie spirituelle de l'abbaye », *Bulletin de la Société Archéologique de l'Ouest*, 4, 1981, p. 103-123.

Cabrero-Ravel, 1999.

Cabrero-Ravel, Laurence, « L'ancienne église priorale Saint-Denis de Lichères », *Congrès Archéologique de France, 153e session, 1995, Charente*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1999, p. 267-277.

Cabrero-Ravel, 2008.

Cabrero-Ravel, Laurence, « Survivances et altérations du chapiteau composite à l'époque romane », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, Actualité de l'art antique dans l'art roman*, Association culturelle de Cuxa, 39, 2008, p. 125-134.

Cabrero-Ravel, 2010.

Cabrero-Ravel, Laurence, « À propos des rinceaux du XII^e siècle, l'exemple de la sculpture monumentale dans le sud-est de la France », *Revue d'Auvergne. L'ornement à l'époque romane – Signe ou symbole ?*, Aurillac, 2010, p. 33-49.

Cahn, 1987.

Cahn, Walter, « Heresy and the interpretation of Romanesque Art », in Neil Stratford (dir.), *Romanesque and Gothic, essays for George Zarnecki*, Woodbridge, Boydell Press, 1987, p. 27-33.

Cahn, 1992.

Cahn, Walter, « Romanesque Sculpture and the Spectator », in Deborah Kahn (dir.), *The Romanesque Frieze and Its Spectator : The Lincoln Symposium Papers*, Londres, éd. Harvey Miller, 1992, p. 45-60.

Caillet, 1995.

Caillet, Jean-Pierre, « Et magnae silvae creverunt... Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgique aux époques ottoniennes et romanes », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1995, p. 23-33.

Camille, 1997.

Camille, Michael, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval, [éd. originale : Image on the edge. The margins of medieval art, Londres, 1992]*, Paris, Gallimard, Le temps des images, 1997.

Camus, 1992

Camus, Marie-Thérèse, *Sculpture romane du Poitou, Les grands chantiers du XI^e siècle Paris*, Picard, 1992.

Camus, Andrault-Schmitt (dir.), 2002.

Camus Marie-Thérèse, Andrault-Schmitt Claude (dir.), *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers : l'œuvre romane*, Paris, Picard, 2002.

Camus, 2009.

Camus, Marie-Thérèse, *Sculpture romane du Poitou : le temps des chefs-d'œuvre*, Paris, Picard, 2009.

Camus, 2011.

Camus, Marie-Thérèse, « La sculpture romane dans les anciens diocèses de Poitiers, Saintes et Angoulême », in Pascale Brudy et Anne Bénateau Péan (dir.), *L'Âge Roman, Arts et culture en Poitou et dans les pays Charentais, X^e-XII^e siècle*, Gourcuff - Gradenigo Editions, 2011, p. 135-153.

Cassirer, 1923.

Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen. Die Sprache*, Berlin, Bruno Cassirer, 1923.

Castaigne, 1834.

Castaigne, Eusèbe (de), « Notice sur la Cathédrale d'Angoulême », *Annales de la Société d'Agriculture, d'Arts et Commerce du département de la Charente*, 1834.

Castaigne, 1865.

Castaigne, Eusèbe (de), « Description des Antiquités trouvées à Angoulême », *Mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente*, 1865.

Castelnuovo, 2006.

Castelnuovo, Enrico, Recht, Roland et Maxwell, Robert A., « Meyer Schapiro et la sculpture romane. Questions autour d'une non-réception en France », *Perspective*, n°1, 2006, p. 80-96.

Castiñeiras, 2013

Castiñeiras, Manuel, « Périégésis et ekphrasis: les descriptions de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle: entre la cité réelle et la cité idéale », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, La cathédrale romane : architecture, espaces, circulations romane*, Association culturelle de Cuxa, 44, 2013, p. 141-156.

Cazes, 2016.

Cazes, Quitterie, « Jerarquizar los espacios en las iglesias románicas de Francia: topografía, márgenes y significado del coro », *Codex Aquilarensis*, T. 32, 2016, p. 135-154.

Ceccarini, Charvet, Cousinié, Leribault (dir.), 2001.

Ceccarini, P., Charvet, J.-L., Cousinié, F. et Leribault, C. (dir.) *Histoires d'ornement, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, 27-28 juin 1996*, Klincksieck, Académie de France à Rome, 2001.

Chabannes, 2003.

Chabannes, Adémar (de), *Chroniques*, traduction par Yves Chauvin et Georges Pon, Turnhout, Brepols, 2003.

Chardonnet, 2020.

Chardonnet, Sylvain, « Les statues de lions des églises romanes, des gardiens de pierre entre espace profane et espace sacré. L'exemple des sculptures léonines du comté de la Marche (XI^e-XIII^e siècle) », in Cécile Moulin et Mathilde Duriez (dir.), *Frontière.s : revue d'archéologie, histoire et histoire de l'art. N°3, Matérialiser la frontière*, 2020, p. 75-85.

Chargé, 2017.

Chargé, Estelle, « Le motif d'entrelacs en Aquitaine romane ; étude de sculpture monumentale », *Revue Archéologique de Bordeaux*, 2017, p. 59-72.

Chastel, 1988

Chastel, André, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988.

Chenu, 1966.

Chenu, Marie-Dominique, *La théologie au XII^e siècle*, Paris, Vrin, 1966.

Chevallier, 1936.

Chevalier, Jean-Fleury, *Cartulaire de l'abbaye Saint-Nicolas de Cellefrouin : XI^e et XII^e siècles*, Ruffec, Dubois, 1936.

Christe, 1969.

Christe, Yves, *Les grands portails romans. Étude sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Droz, 1969.

Christe, 1991.

Christe, Yves, « Aux origines du grand portail à figures : les précédents picturaux », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 135-136, 1991, p. 255-265.

Clerfeuille, 1971.

Clerfeuille, Nicolas, *Étude comparative du décor sculptural de l'église de Saint Amant de Boixe - croisillon nord et côté nord - et de celui de la cathédrale d'Angoulême*, notice de maîtrise, Université de Poitiers, 1954.

Cockshaw, Jodogne, 1982.

Cockshaw, Pierre, Jodogne, Pierre, « Bulletin codicologique », *Scriptorium*, T. 36, n° 2, 1982, p. 77-131.

Cordonnier, 2021.

Cordonnier, Rémy, « Le Bestiarium et la renaissance du 12^e siècle », *Medievalista*, 29, 2021.

Creswell, 1940.

Creswell, Keppel A. C., *Early Muslim Architecture, Umayyads, early Abbāsids & Tūlūnids*, Oxford, 1940.

Crozet, 1936.

Crozet, René, « L'église abbatiale de Fontevraud. Ses rapports avec les églises à coupoles d'Aquitaine et avec les églises de la région de la Loire. », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 48, n°190, 1936, p. 113-150.

Crozet, 1948.

Crozet, René, *L'art roman en Poitou*, Paris, H. Laurens, 1948.

Crozet, 1954.

Crozet, René, « Survivances antiques dans l'architecture romane du Poitou, de l'Angoumois et de la Saintonge », *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 83, 1954, p. 193-202.

Crozet, 1958a.

Crozet, René, « Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1, 1958, p. 27-36.

Crozet, 1958b.

Crozet, René. « Chauvigny et ses monuments », *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 3, 1958, p. 1-53.

Crozet, 1961.

Crozet, René, « Recherches sur les cathédrales et les évêques d'Angoulême et de Saintes depuis les origines jusqu'à la fin du XII^e siècle », *Mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente*, 1961, p. 45-60.

Crozet, 1965.

Crozet, René, « Survivances antiques dans le décor roman du Poitou, de l'Angoumois et de la Saintonge », *Bulletin Monumental*, 123-1, 1965, p. 7-33.

Dante Alighieri, 1910.

Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction par Félicité Robert de Lamennais, Paris, Flammarion, 1910.

Daoudal, 2007.

Daoudal, Solène, *Sirènes romanes en Poitou, XI^e-XII^e siècles. Avatars sculptés d'une figure mythique*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, collection Mnemosyne, 2007.

Daras, 1937.

Daras, Charles, « L'orientalisme dans l'art roman en Angoumois », *Mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente*, 1937.

Daras, 1941.

Daras, Charles, « La cathédrale d'Angoulême, chef-d'œuvre monumental de Girard II », *Société archéologique et Historique de la Charente*, 1941, p. 7-176.

Daras, 1942.

Daras, Charles, *La cathédrale d'Angoulême, Chef-d'Oeuvre monumental de Girard II*. Angoulême, Imprimerie H. Corignan & J. Lachanaud, 1942.

Daras, 1956.

Daras, Charles, « L'église Sainte-Colombe en Angoumois », *Bulletin monumental*, 114, 1956, p. 35-45.

Daras, 1958.

Daras, Charles, « Les éléphants et la sculpture d'un Chapiteau de Champniers », *Mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente*, 1958, p. 29-34.

Daras, 1961a.

Daras, Charles, *Angoumois roman*, La pierre-qui-vire, Zodiaque, 1961.

Daras, 1961b.

Daras, Charles, « Les façades des églises romanes ornées d'arcatures en Charente ; leur origine, leur filiation. », *Bulletin Monumental*, T. 119, n°2, 1961, p. 121-138.

Daras, 1963a.

Daras, Charles, « Les églises à fils de coupoles dérivées de la cathédrale d'Angoulême en Aquitaine », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°21, 1963, p. 55-60.

Daras, 1963b.

Daras, Charles, « L'évolution de l'architecture aux façades des églises romanes d'Aquitaine », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1963, p. 470-488.

Daras, 1965.

Daras, Charles, « Les lions dans la symbolique romane en Angoumois », *Bulletin Monumental*, 123-2, 1965, p. 117-129.

Dartus, 2014.

Dartus Magalie, *Église Saint-Nicolas, Cellefrouin (16), Rapport final d'opération archéologique : fouille préventive*, EVEHA, SRA, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Poitiers, 2014.

Daussy (dir.), 2016.

Daussy, Stéphanie-Diane (dir.), *L'église lieu de performance. In Locis competentibus*, Paris, Picard, 2016.

Davy, 1997.

Davy, Christian, « L'organisation décorative de la peinture monumentale romane dans les Pays de la Loire », in John Ottoway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*, Poitiers, CESC, 1997, p. 93-101.

Davy, 1999.

Davy, Christian, « Les peintures murales romanes de la chapelle des templiers de Cressac », *Congrès Archéologique de France, 153e session, 1995, Charente*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1999, p. 171-177.

Debiais, Gertsman, 2021

Debiais, Vincent, Gertsman, Elina, « Au-delà des sens, l'abstraction », *Convivium*, 2021, *Objects Beyond the Senses. Studies in Honor of Herbert L. Kessler*, 8, 1, 2021, p.28-51.

Debord, 1982.

Debord, André, *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Amant-de-Boixe*, Société Archéologique et Historique de la Charente, Oudin-Beaulu, Poitiers, 1982.

Debord, 1984.

Debord, André, *La société laïque dans les pays de la Charente, X^e-XII^e siècles*, Picard, 1984.

Dehio, Bezold, 1887.

Dehio, Georg et Bezold, Gustav (von), *Kirchliche Baukunst des Abendlandes, Historisch und systematisch dargestellt*, Stuttgart, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung 1887.

Delevoie, Dutailly, Mora et Vergnien, 2012.

Delevoie, Caroline, Dutailly, Bruno, Mora, Pascal et Vergnien, Robert, « Un point sur la photogrammétrie », *Archéopages*, n°34, 2012, p. 86-89.

Delsouiller, 2010.

Delsouiller, Marlène, « Les arbres sans feuilles du bois des suicidés dans les manuscrits enluminés des XIV^e et XV^e siècles de la Divine comédie – Enfer, chant XIII – ». In, Pierre-Yves Le Pogam (dir.), *Imaginer et représenter l'au-delà. Actes du 132^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Images et imagerie », Arles, 2007*, Paris, Éditions du CTHS, 2010, p. 108-117.

Delumeau, 1971.

Delumeau, Jean, *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

Deschelette, 2019.

Deschelette, Émilie, « L'origine du monde à l'épreuve de la série : variations sur l'hexahéméron (XII^e – XIII^e siècle), in Franc Schuerewegen et Marc Smeets (dir.), *La pensée sérielle, du Moyen Âge aux Lumières, Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*, 65, Leiden, Koninklijke Brill, 2019, p. 39-67.

Descola, 2010.

Descola, Philippe (dir.), *La Fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation [exposition, Musée du quai Branly, 16 février 2010-11 juillet 2011]*, Paris, Somogy musée du Quai Branly, 2010.

Deshoulières, 1913.

Deshoulières, François, « Les façades des églises romanes charentaises. », « Étude sur les coupes et voûtes dominicales du Sud-Ouest de la France », *Congrès Archéologique de France. Session tenue à Angoulême en 1912*, T. 2, 1913, p. 180-194.

Deshoulières, 1920.

Deshoulières, François, « La date de la construction de la cathédrale d'Angoulême », *Bulletin Monumental*, 1920. p. 273-274.

Dinet-Refalo, 2005.

Dinet Refalo, Sylvie, « Comtes, Moines et Aristocratie : Les prieurés charentais des abbayes poitevines (X^e-XII^e siècles) », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, T. 113, n°3, 2005, p. 41-49.

Dubourg-Noves, 1971.

Dubourg-Noves, Pierre, « Nouvelles considérations sur Saint-Amant-de-Boixe (À propos d'un huitième centenaire) », *Bulletin de la Société Archéologique et Historique de la Charente*, 1971, p. 475-485.

Dubourg-Noves, 1973.

Dubourg-Noves, Pierre, *Iconographie de la cathédrale d'Angoulême de 1575 à 1880*, Angoulême, Société Archéologique et Historique de la Charente, 1973.

Dubourg-Noves, 1974a.

Dubourg-Noves, Pierre, *Les sculpteurs de la cathédrale d'Angoulême, leur rôle dans l'édifice, leur place dans le monde roman*, Thèse de 3^e cycle sous la direction de Carol Heitz, Université de Poitiers, Poitiers, 1974a.

Dubourg-Noves, 1974b.

Dubourg-Noves, Pierre, « Remarques sur les portails romans à frontons de l'ouest de la France. », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°65, 1974b, p. 25-40.

Dubourg-Noves, 1980.

Dubourg-Noves, Pierre, « Quelques réflexions sur les églises à coupoles des diocèses d'Angoulême et de Saintes », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1980, p. 435-477.

Dubourg-Noves, 1982.

Dubourg-Noves, Pierre, *La Cathédrale d'Angoulême*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1982.

Dubourg-Noves, 1989.

Dubourg-Noves, Pierre (dir.), *Histoire d'Angoulême et de ses alentours*, Toulouse, Éditions Privat, coll. « Univers de la France et des pays francophones », 1989.

Dubourg-Noves, 1999a.

Dubourg-Noves, Pierre, « La cathédrale d'Angoulême », *Congrès Archéologique de France, 153^e session, 1995, Charente*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1999, p. 37-68.

Dubourg-Noves, 1999b.

Dubourg-Noves, Pierre, « Les vestiges de l'abbaye de Nanteuil-en-Vallée », *Congrès Archéologique de France, 153^e session, 1995, Charente*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1999, p. 279-292.

Dubourg-Noves, 1999c.

Dubourg-Noves, Pierre, « Saint-Amant-de-Boixe », *Congrès Archéologique de France, 153^e session, 1995, Charente*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1999, p. 321-327.

Dubourg-Noves, 1999d.

Dubourg-Noves, Pierre, « Saint-Michel d'Entraigues », *Congrès Archéologique de France, 153^e session, 1995, Charente*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1999, p. 329-338.

Duchaussoy, 1997.

Duchaussoy, Jacques, *Le bestiaire divin ou la symbolique des animaux*, Le Courrier du Livre, Paris, 1997.

Duchet-Suchaux, Pastoureau, 2002.

Duchet-Suchaux, Gaston, Pastoureau, Michel, *Le bestiaire médiéval : dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, le Léopard d'or, 2002.

Dujardin, Sarrazin, 2010.

Dujardin, Véronique, Sarrazin, Christine, *Prieuré, aujourd'hui église Saint-Maurice, France, Poitou-Charentes, Vienne, Saint-Maurice-la-Clouère*, Région Poitou-Charentes, Inventaire du patrimoine culturel, Direction Générale des Patrimoines et de l'Architecture, 2010.

Durand de Mende, 1854.

Durand de Mende, Guillaume, *Rational*, traduction par Charles Barthélemy, Louis Vivès, 1854.

Durand-Le Guern, 2001.

Durand-Le Guern, Isabelle, *Le Moyen Âge des Romantiques*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2001.

Duret-Molines, 2002.

Duret-Molines, Patricia, « Un foisonnement d'ornements », in M.-T. Camus et Claude Andrault-Schmitt (dir.), *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers : l'œuvre romane*, Paris, Picard, 2002, p. 308-334.

Durliat, 1977.

Durliat, Marcel, « L'apparition du grand portail roman historié dans le midi de la France et le nord de l'Espagne », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa, Le portail dans l'art roman du midi de l'Europe*, Association Culturelle de Cuxa, 8, 1977, p. 7-24.

Durliat, 1982.

Durliat, Marcel, *L'art roman*, Paris, éditions d'art Lucien Mazenod, 1982.

Durliat, 1990.

Durliat, Marcel, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'Études sur l'Histoire et l'Art de la Gascogne, 1990.

Durliat, 1996.

Durliat, Marcel. « Réflexions sur l'art roman en France. », *Cahiers de civilisation médiévale*, 153, 1996, p. 41-65

Enlart, 1926.

Enlart, Camille, « Les églises à coupes d'Aquitaine et de Chypre », *Gazettes des Beaux-Arts*, 1926, p. 129-152.

Eygun, 1970.

Eygun, François, *Saintonge romane*, Paris, Zodiaque, 1970.

Fau, 1971.

Fau, Jean-Claude, *Les origines du chapiteau roman à entrelacs et la zone de diffusion du thème dans le sud-ouest de la France*, Thèse de troisième cycle sous la direction de Marcel Durliat, Toulouse, Le Mirail, 1971.

Favraud, 1898.

Favraud, Alexis, *Notes historiques sur les communes de l'ancien diocèse de Ruffec*, Ruffec, 1898.

Favreau, 1991.

Favreau, Robert, « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 135-3, 1991, p. 613-636.

Favreau, 1996.

Favreau, Robert, « Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 140-2, 1996, p. 535-560.

Favreau, 1999.

Favreau, Robert, « Le comté d'Angoulême au début du XIII^e siècle », in Favreau R. (dir.), *Isabelle d'Angoulême, comtesse-reine et son temps (1186-1246) : actes du colloque tenu à Lusignan du 8 au 10 novembre 1996*, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1999.

Favreau, Jeanneau, Riou, 1999.

Favreau, Robert, Jeanneau, François, Riou, Yves-Jean, *Saint-Savin. L'abbaye et ses peintures murales*, Poitiers, Connaissance et Promotion du Patrimoine de Poitou-Charentes, 1999.

Favreau, 2010.

Favreau, Robert, « Évêques d'Angoulême et Saintes avant 1200 », *Revue historique du Centre-Ouest*, T. IX, 2010, p. 7-142.

Finance (de), Liévaux, 2010.

Finance, Laurence (de) et Liévaux, Pascal, « Le vocabulaire de l'ornement », *Perspective*, n°1, 2010, p. 123-129.

Finance (de), Liévaux, 2014.

Finance, Laurence (de) et Liévaux, Pascal, *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Édition du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, Inventaire général du patrimoine culturel, 2014.

Flemming (et al.), 1977.

Flemming, John (et al.), *The dictionary of decorative arts*, New-York, Harper & Ro, 1977.

Flemming, Honour (et al.), 1989.

Flemming, John, Honour, Hugh, (et al.), *The Penguin dictionary of decorative arts*, London, Viking, 1989.

Focillon, 1938.

Focillon, Henri, *Art d'Occident, le moyen âge roman et gothique*, Paris, Armand Colin, 1938.

Focillon, [1931] rééd. 1964.

Focillon, Henri, *L'art des sculpteurs romans, Recherches sur l'histoire des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, [1931] rééd. 1964.

Focillon, [1943] rééd. 1981.

Focillon, Henri, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, [1943] rééd. 1981.

Froissart Pezone, 2005.

Froissart Pezone, Rossella, *L'art dans tout, Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS, 2005.

Foulquier 2004

Foulquier, Laura, « Dépôts lapidaires et remplois (Antiquité tardive/haut Moyen Âge). Pour une nouvelle approche de la christianisation, des sanctuaires et du peuplement dans l'Auvergne du haut Moyen Âge », *Spolia*, 2004.

Franzé, Le Luel, 2018.

Franzé, Barbara, Le Luel, Nathalie, « Introduction. Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge », in Barbara Franzé et Nathalie Le Luel (dir.), *Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge (XI^e – XVI^e siècles). Pour une nouvelle approche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son)*, Actes du colloque de Lausanne (20-21 avril 2015), Zagreb, Motovun, 2018, p. 7-22.

Gabet, 1990.

Gabet, Philippe, « Les cavaliers de la cathédrale d'Angoulême », *Bulletin et mémoires de la Société Archéologique et Historique de Charente*, 1990, p. 110-128.

Gaborit, 1999.

Gaborit, Michelle, « L'abbaye Saint-Gilles de Puypéroux », *Congrès Archéologique de France, 153^e session, 1995, Charente*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1999, p. 311-319.

Gaborit-Chopin, 1969a.

Gaborit-Chopin, Danielle, « La première Bible de Saint-Martial de Limoges », *Cahiers archéologiques*, T. XIX, 1969, p. 83-98.

Gaborit-Chopin, 1969b.

Gaborit-Chopin, Danielle, *La décoration des manuscrits à Saint- Martial de Limoges et en Limousin du IX^e au XII^e siècle*, Paris-Genève, Librairie Droz, 1969.

Garcia Garcia, 2018.

Garcia Garcia, Francisco de Asis, *Mas portadas de la catedral de Jaca : reforma eclesiástica y poder real a finales del siglo XI*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2018.

Garnier, 1982.

Garnier, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge I – Signification et symbolique*, Paris, Léopard d'or, 1982.

Garnier, 1989.

Garnier, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge II – Grammaire des gestes*, Paris, Léopard d'or, 1989.

Gault, 2019.

Gault, Christophe, « Fiction et identification : de la narratologie à la sémiotique contemporaine », *Cahiers de Narratologie, Analyse et théorie narratives*, 35, 2019, en ligne : journals.openedition.org.

Geneste, Miaillhe, Gadibert, 2001.

Geneste M.-C., Miaillhe V., Gadibert P., *Église Saint-Pierre, Châteauneuf-sur-Charente (Charente), Document final de synthèse, AFAN, SRA, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Poitiers, 2001.*

Gensbeitel, 1998.

Gensbeitel, Christian, « Cognac. Église Saint-Léger » in Jacques Lacoste (dir.), *La sculpture romane en Saintonge : l'imaginaire et la foi*, Joué-les-Tours, éditions Ch. Pirot, 1998, p. 138-140.

Gensbeitel, 2001.

Gensbeitel, Christian, « Saint Jean-Baptiste de Ronsenac. Architecture et décor d'un prieuré clunisien en Charente », *Bulletin et mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente*, n° 3-4, 2001, p. 181-216.

Gensbeitel, 2002.

Gensbeitel, Christiann *Le Prieuré Notre-Dame de Lanville, Marcillac-Lanville, Charente, Angoulême, Via Patrimoine, 2002.*

Gensbeitel, 2004.

Gensbeitel, Christian, *L'architecture religieuse du XI^e siècle en pays charentais et ses transformations à l'aube du XII^e siècle*, Thèse de doctorat sous la direction de Jacques Lacoste, Université Bordeaux 3, 2004.

Gensbeitel (dir.), 2009.

Gensbeitel, Christian (dir.), *L'abbaye aux Dames de Saintes*, Paris, Le Croît vif, 2009.

Gensbeitel, 2013.

Gensbeitel, Christian, « Entre Angoumois et Périgord : le prieuré clunisien Saint-Jean-Baptiste de Ronsenac (Charente) », Treffort, Cécile, Brudy, Pascale (dir.), *Monastères entre Loire et Charente : actes du colloque de Saintes et Saint-Amant-de-Boixe, 1er-3 avril 2005... et études*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 69-84.

Gensbeitel, 2015.

Gensbeitel, Christian, « Saint-Vincent de Pessac-sur-Dordogne et Saint-Pierre de Montcaret : deux églises romanes construites sur des sites antiques », *L'Entre-deux-Mers et son Identité. L'Entre-deux-Mers oriental, Actes du 15^e Colloque de l'Entre-deux-Mers*, Pessac-sur-Dordogne, CLEM Patrimoine, 2015, p.23-36.

Georges, Guérin-Boutaud, 1928.

Georges, Jean, et Guérin-Boutaud, Alexis, *Les églises romanes de l'ancien diocèse d'Angoulême*, Paris, Kapp, 1928.

Georges, 1933.

Georges, Jean, *Les églises de France. Charente*, Paris, Letouzey et Ané, 1933.

Gillet, 2014.

Gillet, Christian, *Églises et chapelles de la Charente*, Rioux-Martin, Le vent se lève, 2014.

Giraud de Barri, 1867.

Giraud de Barri, « Topographia Hibernica », II, 38, *Giraldi Cambrensis opera*, V, Londres, éd. James F. Dimock, 1867.

Glacken, 2000.

Glacken, Clarence J., *Histoire de la pensée géographique. 1. L'Antiquité*, édité par Philippe Pinchemel, traduit par Tina Jolas, Paris, Éditions du CTHS, 2000.

Glacken, 2002.

Glacken, Clarence J., *Histoire de la pensée géographique. 2. Conception du monde au Moyen Âge*, édité par Philippe Pinchemel, traduit par Tina Jolas, Paris, Éditions du CTHS, 2002.

Golsenne, 2012.

Golsenne, Thomas, « L'ornement aujourd'hui », *Images Re-vues*, 10, 2012.

Gombrich, 1979.

Gombrich, Ernst, *The Sense of Order, A study in the psychology of figurative art*, Oxford, Phaidon, 1979.

Grabar, 1992.

Grabar, Oleg, *The mediation of Ornament*, Princeton University Press, 1992.

Grabar, 1996.

Grabar, Oleg, *L'ornement, formes et fonctions dans l'art islamique*, traduit par J.-F. Allain, Idées et recherches, Flammarion, 1996.

Grabar, 2010.

Grabar, Oleg, « De l'ornement et de ses définitions », *Perspective*, n°1, 2010, p. 5-7.

Grant, 1939.

Grand, Robert, « Saint-Amant-de-Boixe, La vie de saint Amant – Les origines de l'abbaye, sa dépendance de Saint-Géraud d'Aurillac (VI^e-XV^e siècles) », *Bulletin et Mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente*, 1939, p.3-112.

Grivot, 1990.

Grivot, Denis, *La Sculpture du XII^e siècle de la cathédrale d'Autun*, SAEP, Colmar-Ingersheim, 1990.

Gomez De Soto, 2014.

Gomez De Soto, José, « Aux origines d'Iculisma / Angoulême. Avant la ville de la période romaine, un oppidum gaulois », *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, 2014, p. 19 à 31.

Guardia, Mancho, 2014.

Guardia, Milagros et Mancho, Carles, « Avant les grands portails : les "façades" depuis l'Antiquité tardive jusqu'au haut Moyen-Âge », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, Le portail roman - XI^e-XII^e siècles : nouvelles approches*, Association culturelle de Cuxa, 45, 2014, p. 37-48.

Guénot, 2016.

Guenot, Magali, *Les images de l'Ascension du Christ dans la chrétienté latine entre le 9^e et le 13^e siècle*, Thèse de doctorat sous la direction de Nicolas Reveyron, Université Lumières Lyon 2, 2016.

Héliot, 1952.

Héliot, Pierre, « Sur la façade des églises romanes d'Aquitaine — à propos d'une étude récente », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1952, p. 243-271.

Hildegarde de Bingen, 1988.

Hildegarde de Bingen, *Le livre des subtilités des créatures divines*, traduction par Élisabeth Klein, Bâle, Édition BHG, 1988.

Huys-Clavel, 2009.

Huys-Clavel, Viviane, *Image et discours au XII^e siècle. Les chapiteaux de la basilique Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Huys-Clavel, 2010.

Huys-Clavel, Viviane, « La symétrie et le système ornemental roman », *Revue d'Auvergne. L'ornement à l'époque romane – Signe ou symbole ?*, Aurillac, 2010, p. 12-29.

Igarashi-Takeshita, 1980.

Igarashi-Takeshita, Midori, « Les lions dans la sculpture romane en Poitou », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n°89, 1980, p. 37-54.

Javel et. al, 2020.

Javel, J.-B., Pradier, H., Beauvoit, E., Mathé, V., Sibille, B., et Gensbeitel, C., *L'abbaye Notre-Dame de la Nativité de Cadouin, Le Buisson-Cadouin (24), Décembre 2020, Rapport intermédiaire d'opération*, Service Régional de l'Archéologie, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Bordeaux, 2020.

Jones, [1856] rééd. 2001.

Jones, Owen, *La grammaire de l'ornement : illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris, L'Aventurine, [1856] rééd. 2001.

Jullian, 2010.

Jullian, Martine, « Les bordures de la Tapisserie de Bayeux : un ornement ? », *Revue d'Auvergne. L'ornement à l'époque romane – Signe ou symbole ?*, Aurillac, 2010, p. 89-115.

Kant, 2010.

Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger (1790)*, Paris, Flammarion, 2010.

Kei, 2020.

Kei, Nikolina, « L' "ornement" en abyme ou la sémantique du détail », *Images Re-vues*, 9, 2020.

Kenaar-Kedar, 1992.

Kenaar-Kedar, Nurith, « The margins of society in marginal Romanesque sculpture », *Gesta*, T. 31-1, 1992, p. 15-24.

Kenaar-Kedar, 1995.

Kenaar-Kedar Nurith, *Marginal Sculpture in Medieval France: Towards the Deciphering of an Enigmatic Pictorial Language*, Aldershot, Scolar Pres, 1995.

Kessler, 2015.

Kessler, Herbert L., *L'œil médiéval*, Klincksieck, 2015.

Kingsley Porter, 1923.

Kingsley Porter, Arthur, *Romanesque Sculpture on the Pilgrimage Roads*, Boston, Marshall Jones, 1923.

Kitzinger, 1972.

Kitzinger, Ernst, « The first Mosaïc Decoration of Salerno Cathedral », *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, T. 21, 1972, p. 149-162.

Kitzinger, 1982.

Kitzinger, Ernst, « The Arts as Aspects of a Renaissance, Rome and Italy », in Robert L. Benson et Gilles Constable (dir.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 637-670.

Klein, 2012.

Klein, Peter K., « The Borders of the Bayeux Tapestry : Visual Gloss or Marginal Images », in Rosa Alcoy et al. (dir.), *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, Picard, 2012, p. 627-642.

Koetz, Thibault, 2012.

Koetz, Laurent, Thibault, Estelle, « Ornement architectural et expression constructive : concepts d'hier et débats d'aujourd'hui », *Images Re-vues*, n° 10, 2012.

Kumaoka, 1997.

Kumaoka, Soline, « Les jugements du légat Gérard d'Angoulême en Poitou au début du XII^e siècle », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1997, p. 315-338.

Kupfer, 1997.

Kupfer, Marcia, « The Nature of Ornament in the Romanesque Wall Painting of Central France », in John Ottoway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*, Poitiers, CESCUM, 1997, p. 177-185.

Lahey, 2018.

Lahey, Christopher R., *Sculptural Seeing. Relief, Optics, and the Rise of Perspective in Medieval Italy*, New Haven, Yale University Press, 2018.

Lacoste, 1998.

Lacoste, Jacques, « Gensac-la-Pallue. Église Saint-Martin », in Jacques Lacoste (dir.), *La sculpture romane en Saintonge : l'imaginaire et la foi*, Joué-les-Tours, Ch. Pirot, 1998.

Lassalle, 2001.

Lassalle, Victor, « Motifs inspirés par les sarcophages du Sud-Ouest dans le décor sculpté du cloître d'Elne (Pyrénées –Orientales) », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 2001. p. 198-205.

Lauranson-Rosaz, 1998.

Lauranson-Rosaz, Christian, « Le roi et les grands dans l'Aquitaine carolingienne », in Régine Le Jan (dir.), *La royauté et les élites dans l'Europe carolingienne (du début du X^e siècle aux environs de 920)*, Lille, Centre d'Histoire de l'Europe du Nord-Ouest, 1998, p. 409-436.

Leclercq-Marx, 1989.

Leclercq-Marx, Jaqueline, « De l'art antique à l'art médiéval. À propos des sources du Bestiaire carolingien et de ses survivances à l'époque romane », *Gazette des Beaux-Arts*, n°113, 1989, p. 61-66.

Leclercq-Marx, 2002.

Leclercq-Marx, Jaqueline, « Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des (ono) centaures, et de leur famille, dans le Haut Moyen Âge et à l'époque romane », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, T. 45-1, 2002, p. 55-67.

Leclercq-Marx, 2005.

Leclercq-Marx, Jaqueline, « Monstres écrits, monstres figurés. Une double tradition médiévale », *Quintana. (Revista do Departamento de Historia da Arte. Universidade de Santiago de Compostela)*, n°4, 2005, p. 13- 53.

Leclercq-Marx, 2011.

Leclercq-Marx, Jaqueline, « L'illustration du Physiologus grec et latin, entre littéralité et réinterprétation de l'allégorie textuelle. Le cas du Bruxellensis 10066-77 et du Smyrneus B. 8 (détruit) », in Christian Heck (dir), *Actes du deuxième colloque du Rilma. L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations. Paris, Institut National d'Histoire de l'art (INHA), 27-29 mai 2010*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 141-155.

Leclercq-Marx, 2014.

Leclercq-Marx, Jaqueline, « Les créatures marines, entre réel et imaginaire », in J.-P. Toussaint (dir.), *Fabuleuses histoires. Des bêtes et des hommes*, Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, 2014, p. 42-63.

Lejeune, 1961a.

Lejeune, Rita, « Le linteau d'Angoulême et la Chanson de Roland », *Romania*, n°325, 1961. p. 1-26.

Lejeune, 1961b.

Lejeune, Rita, « Trois épisodes de la Chanson de Roland sur un linteau de la cathédrale d'Angoulême », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 105^e année, N. 2, 1961. p. 381-399.

Leparmentier, Levard, 1998.

Leparmentier, Jacqueline, Levard, Michel, « Le manuscrit, 235, un témoin de la géométrie de Gerbert au Mont Saint-Michel », in Nathalie Chevalarias (dir.), *Analyse et démarche analytique*, Reims, Instituts de Recherche sur l'Enseignement des Mathématiques de Reims, 1998, p. 357-371.

Lewis, Darley, 1986.

Lewis, Philippa, Darley, Gillian, *Dictionary of ornament*, New York, Pantheon Books, 1986.

Lièvre, [rééd 1880] 1992.

Lièvre, Auguste-François, *Saint-Amant-de-Boixe et ses environs*, Paris, Res Universis, [rééd. 1880], 1992.

Longère, 2006.

Longère, Jean, « Guillaume Durand, évêque de Mende », in Kristina Mitalaitė, Michel Lemoine, Jean Longère et al. (dir.), *L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge. Colloque organisé à l'Institut de France le vendredi 2 décembre 2005 par l'Association "Rencontres médiévales européennes"*, Turnhout, Brepols, 2006, p. 41-60.

Loos, 2003.

Loos, Adolf, *Ornement et crime [éd. originale : Ornament und Verbrechen, Innsbruck, 1908]*, Paris, Rivages, 2003.

Lorès, 2014.

Lorès, Immaculada, « Des arcs romains aux portails romans, un regard critique. », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, Le portail roman - XIe-XIIe siècles : nouvelles approches, nouvelles perspectives*, Association culturelle de Cuxa, 45, 2014, p. 107-116.

Mâle, 1922.

Mâle, Émile, *L'art religieux du XII^e siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. Paris, Armand Colin, 1922.

Manguy, Ternet, 1999.

Manguy, Fabienne, Ternet, Sylvie, « Saint-Pierre de Cellefrouin », *Congrès Archéologique de France, 153^e session, 1995, Charente*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1999, p. 125-134.

Maurin (et al.), 2015.

Maurin L., Bouet A., Hiriart E., Landreau G., Sireix C et Tardy D., « Saintes/Mediolanum, cité des Santons et Bordeaux/Burdigala, cité des Bituriges Vivisques : destins croisés », *Gallia*, 72-1, 2015, p. 53-77.

Maratu, 1866.

Maratu, Henri Guillaume, *Girard, évêque d'Angoulême : Légat du Saint-Siège*, Angoulême, F. Goumar, 1866.

Marchesin, 2010.

Marchesin, Isabelle, « Enjeux et usages de l'Apologia à Guillaume de Saint-Thierry dans la tradition de l'histoire de l'art » [sic], in Antoine Guggenheim et A.-M. Ponnou-Delaffon (dir.), *L'actualité de saint Bernard, colloque des 20 et 21 novembre 2009, Paris, Collège des Bernardins*, Paris, Éditions Lethielleux, 2010, p. 213-240.

Marchesin, 2015.

Marchesin, Isabelle, « Proportions et géométrie signifiante », in Jérôme Baschet et P.-O. Dittmar (dir.), *Les images dans l'occident médiéval*, Brepols, L'atelier du médiéviste, T. 14, 2015, p. 213-226.

Marchesin, 2017.

Marchesin, Isabelle, *L'arbre et la colonne. La porte de bronze d'Hildesheim*, Paris, Picard, 2017.

Marchesin, 2019.

Marchesin, Isabelle, « La mise en réseau des hommes et des artefacts dans l'église Saint-Michel d'Hildesheim », in Sulamith Brodbec et Anne-Orange Poilpré (dir.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, éditions de la Sorbonne, 2019, p. 257-276.

Maxwell, 2011.

Maxwell, Robert A., « La sculpture romane et ses programmes : questions de méthode », in J.-M. Guillouët et Claudia Rabel (dir.), *Le programme. Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval*, Paris, Cahiers du Léopard d'or, n°12, 2011, p. 135-164.

Maxwell, 2014.

Maxwell, Robert A., « Le portail roman en Aquitaine et ses implications funéraires », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, Le portail roman - XI^e-XII^e siècles : nouvelles approches, nouvelles perspectives*, Association culturelle de Cuxa, 45, 2014, p. 117-129.

Méhu, 2006.

Méhu, Didier, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e-XIII^e siècle) », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Année 2006, 37, p. 275-293.

Méhu, 2013.

Méhu, Didier, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^e-XI^e siècle) », *Images Re-vues*, 11, 2013.

Méhu, 2015.

Méhu, Didier, « Les rapports dans l'image », in Jérôme Baschet et P.-O. Dittmar (dir.), *Les images dans l'occident médiéval*, Brepols, L'atelier du médiéviste, 14, 2015, p. 275-290.

Méhu, 2019.

Méhu, Didier, « La porte et l'autel : Les figures des lieux liminaires de l'église paléochrétienne », in Sulamith Brodbec et Anne-Orange Poilpré (dir.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, éditions de la Sorbonne, 2019, p. 231-255.

Mendell, 1940.

Mendell, Elizabeth Lawrence, *Romanesque sculpture in Saintonge*, New Haven, Yale University Press, London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1940

Michel-Dansac, 1913.

Michel-Dansac, Robert, « Simples remarques à propos de l'emploi des coupes sur les nefs dans le sud-ouest aquitain », *Congrès Archéologique de France. Session tenue à Angoulême en 1912*, année 79, T. 2, 1913, p. 105-179.

Michon, 1844.

Michon, Jean-Hyppolite, *Statistique monumentale de la Charente*, Paris, Derache, 1844.

Milanesi, 2013.

Milanesi, Giorgio, *Bonifica delle immagini e Propaganda in Aquitania durante lo scisma del 1130-1138*, Verona, Scripta, 2013.

Mitchell, 1997a.

Mitchell, John, « Spatial Hierarchy and the Uses of Ornament in a Early Medieval Monastery », in John Ottoway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995*, Poitiers, CESCO, 1997, p. 35-55.

Mitchell, 1997b.

Mitchell, John, « A Word A Word on Ornament and its Uses », in John Ottoway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995*, Poitiers, CESCO, 1997, p. 213-215.

Monsabert, 1910.

Monsabert, Pierre (de). *Chartes et documents pour servir à l'histoire de l'abbaye de Charroux*, Poitiers 1910.

Montigny, 2010.

Montigny, Adrien, *Poitou-Charentes, Charente, Blanzac, Place Saint-Arthémy*, Rapport final d'opération, diagnostic archéologique, INRAP, Service Régional de l'Archéologie, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Poitiers, 2010.

Montigny, 2017.

Montigny, Adrien, *Église abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe, Charente, Nouvelle-Aquitaine, Rapport de diagnostic*, INRAP, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Poitiers, 2017.

Moret, Toubert, 2009.

Moret Pierre, Toubert Pierre, *Remploi, citation, plagiat : conduites et pratiques médiévales (Xe-XIII^e siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.

Moritz, 2008.

Moritz, Karl Philipp, *Sur l'ornement*, éd. Clara Pacquet, Paris, Éditions Rue D'Ulm, Aesthetica, 2008.

Moulinier, 1993.

Laurence Moulinier, « Deux jalons de la construction d'un savoir botanique en Allemagne aux XII^e-XIII^e siècles : Hildegarde de Bingen et Albert le Grand », in Allen J. Grieco, Odile Redon et Lucia Tongiorgi Tomasi (dir.), *Le monde végétal (XII^e-XVII^e siècles), Savoirs et usages sociaux*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 89-105

Mouthon, 2017.

Mouthon, Fabrice. « Dieu ne transforme pas les arbres en vaches ! », in Fabrice Mouthon (dir.), *Le sourire de Prométhée. L'homme et la nature au Moyen Âge*, La Découverte, 2017, p. 17-33.

Moyon, 2013.

Moyon, Marc, « La géométrie de la mesure en pays d'Islam et ses prolongements en Europe latine (IX^e-XIII^e siècle) », in Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public, Histoire ancienne et médiévale (dir.), *Mesure et histoire médiévale, XVIII^e Congrès de la SHMESP (Tours, 31 mai-2 juin 2012)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2013, p. 269-280.

Muller, 2010.

Muller, Welleda, « Les silvani, anthropomorphisation du végétal ou hybridation de l'être humain ? », in Welleda Muller (dir.), *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales : Actes du colloque "Misericordia International" de Bâle (septembre 2006)*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 43-52.

Muzelle, 2006.

Muzelle Alain., *Arabesques, la théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Paris, Presse de l'université Paris-Sorbonne, 2006.

Nanglard, 1893.

Nanglard, Jean, *Pouillé historique du diocèse d'Angoulême*, Tome I, Angoulême, G. Chasseignac, 1893.

Nanglard, 1899.

Nanglard, Jean, « Cartulaire de l'église d'Angoulême », *Bulletins et mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente*, T. IX, Angoulême, G. Chasseignac, 1899.

Olin, 1993.

Olin, Margaret, « Review of The Mediation of Ornament », *Art Bulletin*, LXXV, no. 4, 1993, p. 728-731.

Olivo, 1997.

Olivo, Cécile, *L'abbaye Saint-Gilles de Puypéroux*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Marie-Thérèse Camus, université de Poitiers, 1997.

Orlowski, 1991.

Orlowski, Tomasz, « La façade romane dans l'Ouest de la France », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1991, p. 367-377.

Ortiz, 2001.

Ortiz, Marylise, *Les débuts de l'architecture religieuse gothique et l'introduction du gothique du Nord dans le diocèse d'Angoulême (fin XII^e-début XV^e siècle)*, Thèse de doctorat sous la direction de Jacques Lacoste, Université Bordeaux 3, 2001.

Osborne, 1997.

Osborne, John, « The sources of Ornamental Motifs in the Mural Decorations of Early Medieval Rome: Some Preliminary Observations », in John Ottoway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995*, Poitiers, CESCO, 1997, p. 27-34.

Ottoway (dir.), 1997.

Ottoway, John (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995*, Poitiers, CESCO, 1997.

Oudin, 1989.

Oudin, Philippe, *Saint-Amant-de-Boixe, Bâtiments abbaciaux, Étude préalable, Restauration des façades, rapport de présentation, Documentation CRMH*, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Poitiers, 1989.

Oudin, 1991.

Oudin, Philippe, *Charente, Lichères, église, Étude Préalable, Restauration, mise en valeur et assainissement, Documentation CRMH*, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Site de Poitiers, 1991.

Pächt, 1963.

Pächt, Otto, « The Precarolingian Roots of Early Romanesque Art » *Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art (Acts of the Twentieth International Congress of History of Art, 1960)*, T. 1, Princeton, Princeton University Press, 1963, p. 63-75.

Paquet, 2020.

Pacquet, Clara, « Ornement, industrie et autonomie autour de 1800. La querelle berlinoise de l'ornement au prisme de l'industrialisation naissante des arts appliqués en Allemagne », *Cahiers philosophiques*, n° 162, 2020.

Pastoureau, 1984.

Pastoureau, Michel, « Quel est le roi des animaux ? », *Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XI^e - XV^e siècles), Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, n°15, 1984, p. 133-142.

Pêcheur, 1999.

Pêcheur, Anne-Marie, « Abbaye de Châtres. Église Notre-Dame de l'Assomption. », *Congrès Archéologique de France, 153^e session, 1995, Charente, Paris, Société Française d'Archéologie*, 1999, p. 143-148.

Pereira, 2015.

Pereira, Maria Cristina C. L., « La sculpture monumentale : l'image dans le monastère », in Jérôme Baschet et P.-O. Dittmar (dir.), *Les images dans l'occident médiéval*, Brepols, L'atelier du médiéviste, T. 14, 2015, p. 83-96.

Pérouse de Montclos, [1972] rééd. 1993.

Pérouse de Montclos, J.-M., *Architecture, méthode et vocabulaire*, collection Principes d'analyse scientifique, Paris, [1972] rééd. 1993.

Piveteau, 1954.

Piveteau, Joseph, « Voies antiques de la Charente », *Mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente*, 55, 1954.

Poilpré, 2014.

Poilpré, Anne-Orange, « Le portail roman et ses images sculptées : pierre angulaire de l'histoire de l'art médiéval européen », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, Le portail roman - XI^e-XII^e siècles : nouvelles approches, nouvelles perspectives*, Association culturelle de Cuxa, 45, 2014, p. 7-20.

Pons, 2006.

Pon, Georges, « La culture d'Adhémar de Chabanes à la lumière de sa Vie de saint Amant de Boixe », *Actes du colloque international St martial de Limoges : Ambition politique et production culturelle (Xe – XIII^e s.)*, 2005, PULIM, Limoges, 2006, p. 391-410.

Porcher, 1954.

Porcher, Jean, *Le sacramentaire de Saint-Etienne de Limoges*, Paris, Nomis 1954.

Pralong, 1997.

Pralong, Annie, *Recherches sur les chapiteaux corinthiens tardifs en marbre du Proconnèse*. Thèse de Doctorat en Art et Archéologie, sous la direction de Jean-Pierre Sodini, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1997.

Prigent, 2005.

Prigent, Daniel, *L'abbaye de Fontevraud*, Moisenay, Gaud, 2005.

Quarré, 1938.

Quarré, Pierre, *La sculpture romane de la Haute-Auvergne. Décor des chapiteaux*, Aurillac, Imprimerie Moderne, 1938.

Raoul de Saint-Trond, 1877.

Raoul de Saint-Trond, *Gesta abbatum trudonensium*, édition C. de Borman, Liège, 1877.

Ratto, 1995.

Ratto, Jean-Bernard, « L'église de Châteauneuf-sur-Charente », *Congrès Archéologique de France, 153e session, 1995, Charente*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1999, p. 135-142.

Rauwel, 2013.

Rauwel, Alain, « La liturgie cathédrale au miroir des commentaires liturgiques du XII^e siècle », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, La cathédrale romane : architecture, espaces, circulations*, Association culturelle de Cuxa, 44, 2013, p. 173-181.

Reveyron, 2010.

Reveyron, Nicolas, « Spatialisation iconique et rhétorique de l'image dans la lecture du cycle de l'enfance de la cathédrale de Lyon (XII^e siècle) », in Anne Baud (dir.), *Espace ecclésial et liturgique au Moyen Âge [colloque international, Nantua, Ain, en novembre 2006]*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Jean Pouilloux, 2010, p. 183-198.

Reveyron, 2018.

Reveyron, Nicolas, « Le transept dans l'organisation de l'espace ecclésial », in Barbara Franzé et Nathalie Le Luel (dir.), *Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge (XI^e – XVI^e siècles). Pour une nouvelle approche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son)*, *Actes du colloque de Lausanne (20-21 avril 2015)*, Zagreb, Motovun, 2018, p. 23-38.

Rey, 1924.

Rey, Raymond, *La cathédrale de Cahors et les origines de l'architecture à coupes d'Aquitaine*, Paris, H. Laurens, 1924.

Reynard, 1844.

Reynard, Ovide, *Ornements des Anciens Maîtres des XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. 30 planches reproduisant des copies de quelques-unes des gravures les plus anciennes et les plus rares d'Ornements, de Caractères Alphabétiques, d'ouvrages en argent*, Paris, P. Marie et A. Bernard, 1844.

Riegl, 1992.

Riegl, Aloïs, *Questions de style, Fondements d'une histoire de l'ornementation*, (Berlin, 1893), traduction par H.-A. Baatsch et F. Rolland, Paris, Hazan, coll. « 35/37 », 1992.

Rigaux, 1997.

Rigaux, Dominique, « Quand le cadre fait l'image. Rôle et fonction des bordures et traits dans la peinture murale alpine (XIII^e – XVI^e siècle) » in John Ottoway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995*, Poitiers, CESC, 1997, p. 187-196.

Rivaud, 1850.

Rivaud, Zadig, « Notice sur la restauration de l'église de Châteauneuf », *Bulletin de la société archéologique de Charente*, 1850, p. 66-79.

Roux, 2004.

Roux, Caroline, *La pierre et le seuil, portails romans en Haute-Auvergne*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004.

Roux, 2010.

Roux, Caroline, « À propos de l'arc triomphal. Origine, formes et emplacement dans l'espace ecclésial, IV^e-XII^e siècle », in Anne Baud (dir.), *Espace ecclésial et liturgique au Moyen Âge [colloque international, Nantua, Ain, en novembre 2006]*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Jean Pouilloux, 2010, p. 153-181.

Ruskin, 2011.

Ruskin, John, *Les Deux Chemins : conférences sur l'art et ses applications à la décoration et à la manufacture*, (Londres, 1859), traduction par Frédérique Campbell, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.

Rucquoi, 2014.

Rucquoi, Adeline, « Littérature compostellane IX^e-XI^e siècles. Textes et contextes », in Klaus Herbers et Hans Christian Lehner (dir.), *On the Road in the Name of Religion II. Ways and Destinations in comparative Perspective – Medieval Europe and Asia*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2016, p. 119-140.

Russo, 1996.

Russo, Daniel, « Les fonctions dévotionnelles de l'image religieuse dans l'Italie médiévale », in Jérôme Baschet et J.-C. Schmitt (dir.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, actes du 6^e "International workshop on medieval societies" (Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), Paris, Le Léopard d'or, n°5, 1996, p. 133-154.

Russo, 2008.

Russo, Daniel, « La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XI^e-XII^e siècles) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre, BUCEMA, Hors-série n° 2*, 2008.

Saint-Phalle, 2000.

Saint-Phalle, Édouard (de), « Comtes de Troyes et de Poitiers au IX^e siècle : histoire d'un double échec », in K. S. B. Keats-Rohan et Christian Settiani (dir.), *Onomastique et Parenté dans l'Occident médiéval*, Oxford, Linacre College, 2000, p. 154-170.

Sauron, 1979.

Sauron, Gilles, « Les modèles funéraires classiques de l'art décoratif néo-attique au I^{er} siècle av. J.-C. », *Mélanges de l'école française de Rome*, 1979, p. 181-236.

Sauron, 1981.

Sauron, Gilles, « Aspects du néo-atticisme à la fin du I^{er} siècle avant J.-C. : formes et symboles », *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat (Table ronde organisée par l'école française de Rome, 10-11 mai 1979)*, 55, Rome, École Française de Rome, 1981, p. 285-319.

Sauron, 1982a.

Sauron, Gilles, « Le message symbolique des rinceaux de l'*Ara Pacis Augustae* », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, 1982, p. 81-101.

Sauron, 1982b.

Sauron, Gilles, « Discours symbolique et formes décoratives à Rome à l'époque augustéenne : problèmes et méthodes », *Mélanges de l'école française de Rome*, 1982, p. 699-713.

Sauron, 1994.

Sauron, Gilles, *Quis deum ? : l'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome, Paris, École française de Rome, diff. de Boccard, 1994.

Sauron, 2000.

Sauron, Gilles, *L'histoire végétalisée, Ornement et politique à Rome*, Paris, Picard, 2000.

Saussure, [1916] rééd. 1995.

Saussure, Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, éd. Payot, [1916] rééd. 1995.

Sauvagnargues, 2010.

Sauvagnargues, Anne, « L'éthique de l'ornement au tournant des XIX^e et XX^e siècles : Riegl et Worringer », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 6, no. 2, 2010, p. 165-176.

Sauvaître, 2016.

Sauvaître, Natacha, « Historiographie des études consacrées à la façade de la cathédrale d'Angoulême », in Jean-Luc Piat (dir.), *Façade de la cathédrale Saint-Pierre d'Angoulême, Charente (16), Rapport final d'opération archéologique*, Hadès, SRA, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Poitiers, 2016.

Sauvel, 1945.

Sauvel, Tony, « La façade de Saint-Pierre d'Angoulême », *Bulletin Monumental*, T. 103-2, 1945, p. 175-199.

Schapiro, [1931] rééd. 1987.

Schapiro, Meyer, *La sculpture de Moissac*, Flammarion, [1931], rééd. 1987.

Schapiro, 2000.

Schapiro, Meyer, *Les mots et les images, Sémiotique du langage visuel*, Macula, Paris, 2000.

Schnmitt, 2002.

Schmitt, Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2002.

Schuerenberg, 1951.

Schuerenberg, Lisa, « Die romanischen Kirchenfassaden Aquitanians », in Hugo Schnell (dir.), *Das Münster*, Ratisbonne, Verlag Schnell & Steiner, 1951, p. 257-278.

Segani-Malacart, 1997.

Segani-Malacart, Anna, « Il ruolo dell'ornamentazione negli affreschi lombardi del secolo XI », in John Ottoway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, acte du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*, Poitiers, CESCO, 1997, p. 85-91.

Seidel, 1981.

Seidel, Linda, *Songs of Glory. The Romanesque Façades of Aquitaine*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1981.

Semper, 2007.

Semper, Gottfried, *Du style et de l'architecture : écrits 1834-1869*, traduction par Jacques Soullou et Nathalie Neumann. Marseille, Parenthèses, 2007.

Sénac, [1983] rééd. 2000.

Sénac, Philippe, *L'occident médiéval face à l'Islam. L'image de l'autre*, Paris, Flammarion, [1983] rééd. 2000.

Serbat, 1913.

Serbat, Louis, « Abbaye de Saint-Amant-de-Boixe », *Congrès archéologique de France : Angoulême, Session tenue à Angoulême en 1912*, T. 2, 1913, p. 61-78.

Serbat, 1913.

Serbat, Louis, « Note sur une date de consécration de la cathédrale d'Angoulême », *Congrès Archéologique de France. Session tenue à Angoulême en 1912*, T. 2, 1913, p. 211-217.

Sharpe, 2018.

Sharpe, Edmund, *A Visit to the Domed Churches of Charente, France, by the Architectural Association of London, in the Year 1875 : Published as a Memorial to Edmund Sharpe*, London, Buck & Wootton, 1880.

Soria, 2011.

Soria, Myriam, « Rumeur, discours de haine et ralliement : autour du schisme d'Anaclet », in Myriam Soria et Maïté Billoré, (dir.), *La rumeur au Moyen Âge, Du mépris à la manipulation, Ve-XVe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 231-246.

Sperber, 1975.

Sperber, Dan, « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? », *Homme*, 1975, p. 5-34.

Spiers, 1897.

Spiers, Richard Phené, « Saint-Front de Périgueux et les églises à coupoles du Périgord et de l'Angoumois », *Bulletin Monumental*, T. 62, 1897, p. 175-231.

Spiers, 1911

Spiers Richard Phené, « Architecture », in Horace Everett Hooper (dir.), *Encyclopædia Britannica, a dictionnar of arts, sciences, literature and general information, Eleventh edition*, vol. 2.4, Cambridge, Université de Cambridge, 1911, p. 369-444.

Stavros, 2006.

Stavros, Lazaris, « Fonctions des ornements à motifs géométriques dans la mise en page des manuscrits grecs », *Ktèma : civilisations de l'Orient, de la Grèce et de la Rome antiques*, 35, 2010, p. 285-298.

Suger, 1996.

Suger, « Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii ; Liber de rebus in administratione sua gestis Abbé Suger ; Suger, De la consécration. De l'administration », *Œuvres I*, traduction par Françoise Gasparri, Paris, Belles Lettres, 1996.

Tami, 2012.

Tami, Alan, *L'art de la guerre au temps des croisades (491/1098 - 589/1193) : Du théocentrisme irrationnel aux influences mutuelles et adaptations pragmatiques dans le domaine militaire*, Thèse de doctorat sous la direction de Samaha Khoury et Sobhi Boustani, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2012.

Tardy, 1989.

Tardy, Dominique, « Le décor architectonique de Saintes Antiques. Les chapiteaux et les bases », *Aquitania*, supplément 5, 1989.

Tardy, 1996.

Tardy, Dominique, « Les transformations des ordres d'architecture : l'évolution du chapiteau composite en Aquitaine au Bas-Empire », *Aquitania*, XIV, 1996, p. 183-192.

Tcherikover, 1990.

Tcherikover, Anat, « Concerning Angoulême. Riders and the Art of the Gregorian Reform », *Art History*, T. XIII, 1990, p. 425-457.

Tcherikover, 1995.

Tcherikover, Anat, « Une invention du XIX^e siècle : les prétendus cavaliers de la cathédrale d'Angoulême », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°151, 1995, p. 275-278.

Tcherikover, 1997.

Tcherikover, Anat, *High Romanesque sculpture in the Duchy of Aquitaine, c.1090-1140*, New-York, Clarendon Press, 1997.

Ternet, 2006.

Ternet, Sylvie, *Les églises romanes d'Angoumois : 75 églises de l'Angoumois roman*, T. I et II, Paris, Le Croît vif, 2006.

Terrier Aliferis, Borlée (dir.), 2018.

Terrier Aliferis, Laurence, Borlée, Denise (dir.), *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XIIe-XVe siècles)*, Turnhout, Brepols, 2018.

Théophile, 1996.

Théophile, Essai sur Divers Arts, publié par Charles de L'Escalopier, Paris, J. Laget, 1996.

Thibout, 1945.

Thibout, Marc, « À propos de la bande faîtière qui décore la nef de l'église de Saint-Savin », in *Bulletin monumental*, 103, Société Française d'Archéologie, Paris, Picard, 1945, p. 201-211.

Thibout, 1947.

Thibout, Marc, « L'éléphant dans la sculpture romane française », *Bulletin Monumental*, T. 105, n° 2, 1947. p. 183-195.

Thomas, 2012.

Thomas, Évelyne, *Vocabulaire illustré de l'ornement, par le décor de l'architecture et des autres arts*, Paris, Eyrolles, 2012.

Titeux, 2019.

Titeux, Catherine. « Enrichissements, ornements extraordinaires, difformes et symboliques : de quelques catégories de la tradition classique », *Nouvelle revue d'esthétique*, 23-1, 2019, p. 79-86.

Tomasi, 2011.

Tomasi, Michèle, *L'art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, Rome, Viella, 2011.

Toubert, 1976.

Toubert, Hélène, « "Rome et le Mont-Cassin", Nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint-Clément de Rome », *New York, Dumbarton Oaks Papers*, 30, 1976, p. 1-33.

Toubert, 1990.

Toubert, Hélène, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris, Cerf, 1990.

Treffort, 2005.

Treffort, Cécile, « Moines, monastères et prieurés charentais au Moyen Âge. Quelques réflexions autour d'un projet collectif en cours », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, T. 113-3, 2005, p. 167-188.

Treffort, Brudy (dir.), 2013.

Treffort, Cécile, Brudy, Pascale (dir.), *Monastères entre Loire et Charente : actes du colloque de Saintes et Saint-Amant-de-Boixe, 1er-3 avril 2005... et études*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Treffort, 2014.

Treffort, Cécile, « Écrire à la porte du ciel : autour des inscriptions romanes au portail des églises », », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, Le portail roman - XI^e-XII^e siècles : nouvelles approches, nouvelles perspectives*, Association culturelle de Cuxa, 45, 2014, p. 21-35.

U, 2019.

U, Maréva, « Images et passages dans l'espace ecclésial à l'époque médiobyzantine », in Sulamith Brodbec et Anne-Orange Poilpré (dir.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, éditions de la Sorbonne, 2019, p. 303-328.

Ullman, 1964.

Ullman, Berthold L., « Geometry in the Mediaeval Quadrivium », in Tammaro de Marinis (dir.), *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, vol. IV, Vérone, Stamperia Valdonega, 1964, p. 263-285

Valléry-Radot, 1931.

Valléry-Radot, Jean, *Églises romanes (Filiations et échanges d'influences)*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.

Van Vliet, 2017.

Van Vliet, Muriel, « Gottfried Semper et la morphologie : transformations, culture et symbole », *Gradhiva*, 25, 2017, p. 152-177.

Varela Barega, 2020.

Varela Braga, Ariane, « Owen Jones, Gottfried Semper et les origines anthropologiques de l'art ornemental », *Palindromo*, n°27, 2020, p. 34-55.

Valenzano, 2014

Valenzano, Giovanna, « L'iconographie du portail de Saint-Zénon à Vérone et sa façade », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, Le portail roman - XI^e-XII^e siècles : nouvelles approches, nouvelles perspectives*, Association culturelle de Cuxa, 45, 2014, p. 217-230.

Vergnolle, 1985.

Vergnolle, Éliane, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI^e siècle*, Paris, Picard, 1985.

Vergnolle, 1990.

Vergnolle, Éliane, « Le rôle architectural des chapiteaux du haut Moyen Âge, emploi, paires, groupes », in Patrice Cressier, Juan Zozaya, Christian Ewert (dir.), *Coloquio Internacional de Capiteles Corintios Prerrománicos e Islámicos (ss. VI-XII d. C)*, Madrid, éd. Ministerio de Cultura, Direccion General de Bellas Artes y Archivos, 1990, p. 54-69.

Verneilh, 1840.

Verneilh, Félix (de), « Notice sur Saint-Front de Périgueux », *Bulletin archéologique publié par le Comité historique des arts et monuments*, T. 1, 1840, p. 152-159.

Verneilh, 1851.

Verneilh, Félix (de), *L'architecture byzantine en France : Saint-Front de Périgueux et les églises à coupoles de l'Aquitaine*, Paris, Didron, 1851.

Vernier, 2010.

Vernier, Jean-Marie, « L'influence du Livre sur la nature et l'origine de l'âme d'Albert le Grand (I) », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 94-4, 2010, p. 631-654.

Vielliard, [1938] rééd. 1984.

Vielliard, Jeanne, *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle : texte latin du XIII^e siècle, édité et traduit en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll*, Paris, J. Vrin, [1938] rééd. 1984.

Vignet, 2001.

Vignet, Anaël, *Saint-Amant-de-Boixe – Abbaye – DFS de sauvetage urgent*, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Site de Poitiers, 2001.

Vignet, 2002.

Vignet, Anaël, *Saint-Amant-de-Boixe – Abbaye – DFS de diagnostic archéologique*, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Poitiers, 2002.

Vignet, 2003.

Vignet, Anaël, *Saint-Amant-de-Boixe – Abbaye – DFS de diagnostic archéologique*, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Poitiers, 2003.

Vignet, 2005.

Vignet, Anaël, *Saint-Amant-de-Boixe – Abbaye – DFS de diagnostic archéologique*, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Poitiers, 2005.

Vignet, 2010.

Vignet, Anaël, « Historique », *Documentation CRMH*, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Poitiers, 2010.

Villeneuve, 2003.

Villeneuve, Philippe, *Cellefrouin, Église Saint-Nicolas, Étude Préalable, Assainissement et mise en valeur intérieure*, *Documentation CRMH*, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Site de Poitiers, 2003.

Villeneuve, 2004.

Villeneuve, Philippe, *Saint-Amant-de-Boixe, Église abbatiale, Étude préalable, Restauration générale du chœur, du transept et de la crypte*, *Documentation CRMH*, DRAC Nouvelle-Aquitaine, Poitiers, 2004.

Viollet-le-Duc, 1856.

Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Édition Bance – Morel, 1856.

Voisenet, 1994.

Voisenet, Jacques, *Bestiaire chrétien : l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age (Ve-XIe s.)*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1994.

Voisenet, 2000.

Voisenet, Jacques, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.

Voyer, Boscani Leoni, 2015.

Voyer, Cécile et Boscani Leoni, Simona, « La peinture murale : l'image et le lieu rituel », in Jérôme Baschet et P.-O. Dittmar (dir.), *Les images dans l'occident médiéval*, Brepols, L'atelier du médiéviste, T. 14, 2015, p. 65-82.

Walter, 1997.

Walter, Philippe, *Chrétien de Troyes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

Wirth, 2008.

Wirth, Jean, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Paris, École des chartes, Droz, Genève, 2008.

Worringer, 1986.

Worringer, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung, Contribution à la psychologie du style*, (Munich, 1911), traduction de Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, 1986.

Wright, Fuller, 1960.

Wright, C. Ernest, Fuller, Reginald, *The books of the Acts of God*, New-York, Anchor Books, Doubleday et Company, 1960.

Zaitsev, 1999.

Zaitsev, Evgeny A., « The Meaning of Early Medieval Geometry: From Euclid and Surveyors' Manuals to Christian Philosophy », *Isis*, 1999, 90-3, p. 522-553.

Zaluska, 1977.

Zaluska, Yolanta, « La Bible limousine de la bibliothèque Mazarine à Paris », *Bulletin des bibliothèques de France*, 102e Congrès des Sociétés savantes, Limoges, 2-6 avril 1977, Paris, BNF, 6, 1977, p. 69-98.

Zimmermann, 1980.

Zimmermann, Albert, « Albert le Grand et l'étude scientifique de la Nature », trad. Roland Hissette, *Archives de Philosophie*, 43, 1980, p. 695- 711.

Zink, 1976.

Zink, Michel, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Honoré Champion, 1976.

Zink, 2006.

Zink, Michel, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006.

Zink, 2010.

Zink, Michel, « Sur le sermon du palmier », in Danièle James-Raoul, Jean-René Valette (dir.), *L'arbre au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2010, p. 67-72.

INDEX

Des noms de lieux

- Angoulême, cathédrale Saint-Pierre.

Volume I : 12, 19-20, 23, 40, 58, 63-64, 67-68, 70, 72-90, 96, 101-105, 107, 110-114, 116-118, 121, 123, 134, 141, 144-145, 153, 158-160, 172, 176, 178, 180, 191-192, 196, 203, 205, 208, 212-217, 222, 224, 229-231, 235, 237, 240-241.

Volume III : 5-70, 115, 138-139, 143, 166, 176, 212-214, 261, 282-284, 287-290, 292-295, 301.

- Aubeterre-sur-Dronne, église Saint-Jacques.

Volume I : 67, 115, 124, 127, 131, 133, 139-140, 145, 149, 151, 156-157, 161.

Volume III : 298.

- Blanzac, église Saint-Arthémy.

Volume I : 12, 85-88, 90, 112, 173, 187, 195, 212, 223, 230.

Volume III : 71-105, 251, 296.

- Bourg-Charente, église Saint-Jean-Baptiste.

Volume I : 68, 148, 153, 162.

Cellefrouin, église abbatiale Saint-Nicolas.

Volume I : 12, 83-88, 132, 174, 180-181, 209-210, 225-226, 228, 240.

Volume III : 107-135, 209, 212, 215, 222, 252, 297, 300.

- Chalais, église Saint-Martial.

Volume I : 67, 124, 126, 131, 133, 139-40, 156-157.

Volume III : 298, 334.

- Champagne-Mouton, église Saint-Michel.

Volume I : 80, 83, 104.

Volume III : 212, 229, 258, 273.

- Champniers, église Saint-Eulalie.

Volume I : 12, 80, 85, 87, 90-91, 114, 116-117, 180-181, 190, 208, 229.

Volume III : 137-159, 222, 294, 326.

- Charmant, église Notre-Dame.

Volume I : 173, 176, 207.

Volume III : 299, 339.

- Châteauneuf-sur-Charente, église Saint-Pierre-ès-Liens.

Volume I : 12, 71, 78, 81, 85-87, 90, 102, 109, 115, 121, 132, 137, 139, 143, 153, 161, 167-168, 170, 176, 192-194, 198, 200-201, 218.

Volume III : 28, 115, 161-207, 289.

- Cognac, église Saint-Léger.

Volume I : 67, 69, 79, 88, 112, 114-116, 121, 139-140, 155.

- Coulgens, église Saint-Jean-Baptiste.

Volume I : 182, 201-202, 228.

- Gensac-la-Pallue, église Saint-Martin.

Volume I : 79, 80, 88, 112, 145, 147, 162-163.

Volume III : 18.

- Lichères, église Saint-Denis.

Volume I : 12, 82-83, 85, 87, 90, 102-103, 108, 110, 113-114, 131, 168, 172, 174-175, 178, 180, 194, 210, 218, 226.

Volume III : 109, 115, 124, 209-249, 258, 273, 300.

- Marcillac-Lanville (Lanville), ancienne église prieurale Notre-Dame.

Volume I : 70, 80, 173, 220.

Volume III : 290, 319.

- Mouthiers-sur-Boême, église Saint-Hilaire.

Volume I : 68, 80, 83, 132.

Volume III : 214, 232.

- Mouton, église Saint-Martial.

Volume I : 110.

Volume III : 214, 232.

- Pérignac, église Saint-Pierre.

Volume I : 172, 174, 180, 195, 206, 212, 219.

Volume III : 72, 79, 87, 102-103.

- Plassac-Rouffiac (Plassac), église Saint-Cybard.

Volume I : 79, 83, 88, 145, 147, 174, 178, 184, 213, 221, 226-228.

Volume III : 112, 172, 202.

- Puypéroux, église abbatiale Saint-Gilles.

Volume I : 12, 83-85, 87, 90, 176, 180, 183-184, 188, 190, 201, 205, 210-211, 217, 228, 236.

Volume III : 142, 251-278.

- Ronsenac, ancienne église abbatiale Saint-Jean-Baptiste.

Volume I : 88, 116, 177, 185, 200-201, 227-228.

Volume III : 172-173, 202-203.

- Saint-Amant-de-Boixe, église abbatiale Saint-Amant.

Volume I : 12, 38, 67, 71, 79-80, 83, 85-87, 90, 95, 102-105, 107, 112-121, 123-124, 131-132, 134, 137, 143, 149, 153, 157, 160, 162, 169-170, 175, 180-181, 201, 207, 228, 230, 235.

Volume III : 18, 28, 80, 104, 109, 115, 125, 139, 145, 166, 182, 209, 212, 222, 279-342.

- Saint-Angeau (Val-de-Bonnieure), église Saint-Michel.

Volume I : 228.

- Saint-Brice, ancienne église abbatiale de Châtres.

Volume I : 68, 82, 140, 145, 147-149, 159, 162, 236.

- Sainte-Colombe, église Sainte-Colombe.

Volume I : 83, 113, 134, 168, 182, 201-203, 228.

Volume III : 252, 265.

- Torsac, église Saint-Aignan-de-Torsac.

Volume I : 227.

- Trois-Palis, église Notre-Dame.

Volume I : 80, 83, 104, 108, 134, 191, 210, 229.

Volume III : 18.

- Vars, église Saint-Denis.

Volume I : 195, 211.

Volume III : 297, 332.

