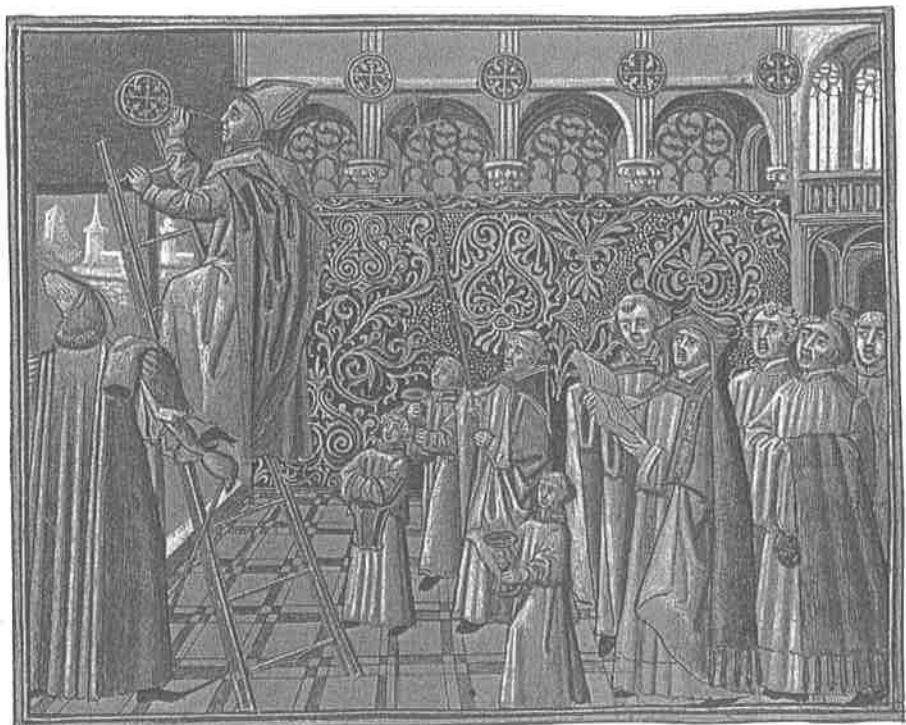


CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
Centre d'études Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge

COLLECTION D'ÉTUDES MÉDIÉVALES DE NICE

VOLUME 7

MISES EN SCÈNE ET MÉMOIRES
DE LA CONSÉCRATION DE L'ÉGLISE
DANS L'OCCIDENT MÉDIÉVAL



BREPOLS

METTRE EN SCÈNE LE SOUVENIR DU FONDATEUR LAÏC.

Note sur les chapiteaux du chœur de Saint-Priest de Volvic

PIERRE ALAIN MARIAUX

Allégoriser l'église, l'*ecclesia materialis*, est une pratique très répandue à l'époque romane, qui croise le commentaire théologique, le rituel liturgique et le décor monumental¹. Par conséquent, l'édifice physique ou construit apparaît comme une image de l'église céleste et s'offre comme l'un des lieux privilégiés de la mise en scène des rapports entre la terre et le ciel. Ainsi, le souvenir de la fondation de la cathédrale de Modène à la fin du XI^e siècle est-il matérialisé par une inscription monumentale, scellée à l'extérieur de l'édifice sur le mur de l'abside principale. L'épigraphie commémore l'acte de fondation, mais aussi les interventions magistrales de l'architecte Lanfranc et du sculpteur Willigelmus. Elle est gravée sur une pierre soutenue par Élie et Énoch, les deux prophètes ravis au ciel de leur vivant, qui (sans doute) l'y déposent. Car il ne s'agit pas seulement d'assurer la renommée éternelle de l'architecte et du sculpteur, ou de commémorer un événement historique, comme le soupçonne Joachim Poeschke, mais bien aussi d'inscrire l'église matérielle dans l'au-delà, au Paradis, en y posant déjà la première pierre en quelque sorte². Nous sommes cependant dans l'ordre de l'image, un objet qui se tient à l'articulation du matériel et de l'idéal pour reprendre le terme dialectique indiqué par Didier Méhu. L'image, médiateur matériel et spatial, est à la fois un moyen et un terme ; en d'autres termes, elle est le lieu par lequel on passe de l'idéal au matériel ou de l'invisible au visible (et *vice versa*), mais elle est aussi celui où l'idéal, l'invisible, le spirituel, l'immatériel, trouvent à s'incarner³.

1. En dernier lieu, voir D. IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, 2006.
2. J. POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, I. *Romanik*, Munich, 1998, p. 68-74 et Abb. 22. À la cathédrale Santa Maria Assunta de Crémone, vers 1107-1117, Énoch et Élie portent pareillement une inscription qui signale la fondation de l'édifice (*ibid.*, p. 79-80 et Abb. 31). Le relief dit « des maîtres d'œuvre » de la cathédrale de Bâle, des alentours de 1200, est un dernier exemple. L'épigraphie est sans doute plus explicite, car elle précise que les deux personnages sont appelés « pierres vivantes » dans la cour céleste, parce qu'ils servent à la construction du Temple : *aula celesti lapides vivi titularunt hi duo templi huius quia structure famulantur*. L'identité des personnages n'est pas connue, mais par un consensus tacite on reconnaît l'architecte à gauche, identifiable à son bonnet qui le désigne comme « mécanicien », et, par conséquent, le commanditaire ou le maître d'œuvre à droite (voir H.-R. MEIER, *La Suisse romane*, La Pierre-qui-Vire, 1996 [La Nuit des temps, 8], pl. 134).
3. L'image se tient aux confins du visible et de l'invisible ou, pour reprendre l'expression de Jean-Claude Bonne, elle peut être « une médiété entre le visible et l'invisible, [...] le lieu d'incarnation spécifique du



FIG. 1. Autun, Saint-Lazare, façade septentrionale, tympan, détail, vers 1120-1130 (œuvre dans le domaine public; photo archives de l'IHAM, Neuchâtel).

Elle est donc une membrane, quand bien même elle n'appartient qu'au seul monde dans lequel nous déambulons, le monde de la *carnalitas*.

Concevoir l'église terrestre comme image du paradis ouvre la voie à des représentations spécifiques : dans certains cas en effet, c'est une partie ou un édifice traité en miniature qui peut fonctionner comme représentation de ce paradis. Un exemple parmi les plus remarquables se trouve au tympan septentrional d'Autun : les élus sont poussés dans une construction qui ressemble à l'intérieur de Saint-Lazare, dans un raccourci significatif qui identifie l'église terrestre au séjour des bienheureux (fig. 1). La très célèbre incise *Gislebertus hoc fecit* sous les pieds du Christ appuie cette interprétation. Le pronom *hoc* désigne à la fois ce que l'on a sous les yeux, mais signifie quelque chose d'autre ; il renvoie au « double spirituel » de l'œuvre donnée à voir : ici l'image du paradis, ailleurs l'église spirituelle ou la Jérusalem céleste, comme l'affirme à plusieurs reprises le rituel de la dédicace justement. C'est dans la consécration et l'activation régulière de son souvenir qu'une image s'impose à l'édifice qui se construit : l'idée selon laquelle l'édifice particulier annonce en la préfigurant l'église de l'au-delà. Souvent, les thèmes iconographiques développés dans les chœurs liturgiques sont empruntés aux chapitres 4 et 5 de l'Apocalypse, plus rarement au chapitre 21 qui décrit la Cité nouvelle. Il existe des exemples cependant : dans le rond-point du chœur du prieuré de Saint-Priest de Volvic, sur lequel nous reviendrons amplement plus loin, deux chapiteaux présentent une forte « architectonisation », ce qui a pour conséquence notamment de renforcer l'idée selon laquelle le chœur liturgique est un espace liminal, un point de contact avec le ciel. Plus précisément, le donateur-fondateur fait face à un chapiteau orné d'un quaternaire de vertus, conçu comme une Jérusalem en abrégé. Étant donné que l'image *figure* le spirituel, elle forme ici comme un prélude à la vision de la Jérusalem céleste pour le fondateur.

sacré, quoique non sacramentelle » (voir J.-C. BONNE, « Représentation médiévale et lieu sacré », dans S. Boesch Gajano et L. Scaraffia, éd., *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, 1990, p. 565-571).

IMAGES DE LA CONSÉCRATION

Les images de consécration développent une idéologie le plus souvent ecclésiologique, au sein de laquelle l'évêque consécrateur apparaît comme « fondateur et garant de la réalité ecclésiastique », comme l'a montré Éric Palazzo⁴, qui dégage trois types iconographiques propres à ce thème. Ces trois types se mettent en place dès la seconde moitié du X^e siècle, avec l'apparition des pontificaux. Il qualifie ainsi les types théologique, emblématique, rituel ou liturgique ; seul ce dernier connaît un devenir important, notamment dans le cycle iconographique du pontifical dès le XIII^e siècle, et contamine l'illustration de l'*ordo* de la dédicace en d'autres contextes. Mais ce classement souffre cependant d'une difficulté, qui n'a pas échappé à son auteur : celle de la volatilité, de la versatilité des images médiévales. Ainsi, la bénédiction-dédicace du Bénédictionnaire d'Æthelwold est-elle rangée au sein des images rituelles dans un premier temps, puis des images symboliques mais bientôt, en raison de sa polysémie, dans la catégorie des images emblématiques. Par ailleurs, il faut remarquer la très nette séparation, dans cet exemple mais aussi dans le cas du Pontifical de Saint-Germans, du groupe des laïcs de celui des religieux. Dans le bénédictionnaire anglo-saxon, les laïcs, où se reconnaît une femme, semblent isolés dans l'édifice, placés au-dessus des moines certes mais dans un raccourci qui les rejette au-delà du chœur. Dans le pontifical, qui est sans doute la première illustration conservée de cette partie du rituel, le groupe des laïcs est représenté de manière compacte au-dessous des religieux, à l'écart en quelque sorte de la scène.

Comment concilier l'éloignement des laïcs, qui sont rejetés en marge de l'image du rituel alors qu'ils interviennent dans le déroulement de celui-ci, et la volonté de les commémorer ? N'y a-t-il pas, en apparence du moins, contradiction ? À s'attacher à la mise en scène de la commémoration par le nom et par l'image dans l'église de l'époque romane⁵, on est frappé du nombre important d'œuvres conçues, au sein desquelles des images s'imposent de manière décisive : il s'agit de la place occupée par les fondateurs et donateurs laïcs auvergnats, que l'on retrouve dans bon nombre de programmes iconographiques des alentours de 1100, notamment à Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand, à Saint-Nectaire, à Saint-Priest de Volvic, de façon moins spectaculaire à Bulhon, Thuret et Trizac⁶.

4. É. PALAZZO, *L'Évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, 1999, en particulier les p. 111 et suiv.

5. Voir à ce sujet la belle étude de C. TREFFORT, « Inscrite son nom dans l'espace liturgique à l'époque romane », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34, 2003, p. 147-160, et notamment p. 160 cette ouverture très suggestive : « L'inscription de tous ces noms, quels qu'en soient la forme et le contexte, est plus qu'un support de la mémoire. Elle emplit ces espaces singuliers qui se situent entre le ciel et la terre, elle y transforme le temps, elle y construit et y manifeste la communauté, préfigurant sur cette terre la cité céleste et l'Église éternelle. »

6. Sur l'iconographie des chapiteaux romans auvergnats, voir en dernier lieu A. HEYMAN, « *That Old Pride of the Men of the Auvergne* », *Laitry and Church in Auvergnat Romanesque Sculpture*, Londres,

VOLVIC : SUR LES TRACES DE GUILLAUME DE BEZAC

Le prieuré de Volvic dépend, au moins depuis 1169, de l'abbaye de Mozat dont le rattachement à l'abbaye de Cluny date, lui, de 1095. On devine (plus qu'on ne les comprend) les circonstances troublées dans lesquelles s'est passé ce dernier transfert. L'évêque de Clermont-Ferrand, Durand (1077-1095), ancien moine de la Chaise-Dieu, plus tard son abbé, fait appel aux clunisiens pour réformer l'abbaye à la tête de laquelle se trouve un abbé laïc, Robert. Il faut croire que le transfert ne s'est pas déroulé de façon calme, puisque le pape Urbain II doit encore régler un litige entre les abbés de Cluny et de la Chaise-Dieu au concile clermontois de 1095, peu après la mort de l'évêque Durand. La décision conciliaire règle le partage à l'amiable des églises réclamées par chacune des parties⁷ et, même si le contentieux entre les moines clunisiens et l'évêque de Clermont ne sera parfaitement réglé qu'en 1131, on peut supposer qu'un vent de réforme souffla dès lors sur la communauté de Mozat. Une mise en ordre spirituelle s'imposa, sans doute accompagnée d'une mise au propre du temporel de l'abbaye, et c'est probablement à cette occasion que le prieuré de Volvic lui fut rattaché⁸. Si notre hypothèse est correcte, l'entrée de Volvic dans le giron mozatien serait un exemple particulier du mouvement de dévolution des laïcs, très tôt mis en place en Auvergne au cours du XI^e siècle⁹, et qui s'est sans doute accéléré après le concile de Clermont. Il est probable qu'un laïc, dont nous ignorons presque tout, joua un rôle important soit à ce moment-là, soit auparavant : Guillelmes de Bezac, qu'un chapitreau du chœur commémore (fig. 2).

Trois hypothèses contradictoires circulent quant à l'identité de ce Guillaume. Premièrement, les éditeurs du *Corpus des inscriptions de la France médiévale* admettent, implicitement, qu'il serait originaire de Bezac, lieu situé au pied des Pyrénées près de la ville de Pamiers, au sud-est de Toulouse¹⁰. Quoique cela ne soit pas impossible, on ne s'explique guère pourquoi Guillaume aurait favorisé ses dons la fondation d'un prieuré si éloigné de son lieu d'origine.

Plus récemment, Pierre Estienne émet l'hypothèse (plutôt vraisemblable) selon laquelle il s'agirait de reconnaître ici Guillaume de Benazac, frère d'un « grand déprédateur d'églises » du dernier quart du XI^e siècle, Bertrand, seigneur du château voisin de Tournouël. Bertrand lutta âprement contre l'évêque Durand et le chapitre clermontois – il s'attaqua notamment à l'église de Cébazat située au

2005, p. 1-73 (avec la bibliographie antérieure).

7. O. PONTAL., *Les conciles de la France capétienne jusqu'en 1215*, Paris, 1995, p. 230.

8. A. POITRINEAU et al., *Le diocèse de Clermont*, Paris, 1979 (Histoire des diocèses de France, 9), p. 43-59.

9. À ce sujet, voir R. SÈVE, « La Seigneurie épiscopale de Clermont des origines à 1357 », dans *Revue d'Auvergne*, 94, 1980, p. 85-268, en particulier p. 111-112.

10. *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, 18 : *Allier, Cantal, Loire, Haute-Loire, Puy-de-Dôme*, textes établis et présentés par R. Favreau, J. Michaud et B. Mora, Paris, Poitiers, 1995, p. 245-248 (désormais CIFM 18).

nord de Clermont-Ferrand, qui dépendait directement du chapitre – et subit l'excommunication par un pape du nom de Grégoire¹¹. En raison des dommages commis, Bertrand aurait dû contribuer par ses dons à la reconstruction du prieuré de Volvic mais, suppose-t-on, la mort peu après son repentir, vers 1090, l'en empêcha ; ses héritiers ratifièrent la charte et entreprirent la réparation des dommages, à l'occasion de laquelle Guillaume de Benazac joua un rôle de premier plan¹².

Une dernière hypothèse, tout autant vraisemblable, reconnaît Guillaume de Bessat, dont le fils Godon dirigea le monastère de Volvic. Gabriel Fournier, notant qu'une rue de Volvic porte encore ce nom, mentionne qu'il s'agit également de celui de la région comprise entre Volvic et Malozat, et qu'un château de Bessat est précisément situé au-dessous de Volvic ; mais il ne signale guère de donation de ce Guillaume au prieuré¹³. Du fait de la proximité nominale, il se peut que Guillaume de Bezac et celui-là soient une seule et même personne, mais on n'explique guère pourquoi, à la fin du XI^e ou dans les toutes premières années du XII^e siècle, on commémorerait un fondateur de la fin du VII^e siècle¹⁴ ! Certes, il n'est pas exclu que l'on ait cherché, non seulement à conserver la mémoire d'un fondateur laïc du monastère, mais aussi à la mettre en scène à l'occasion de la reconstruction romane de l'édifice¹⁵, mais cela paraît peu probable.

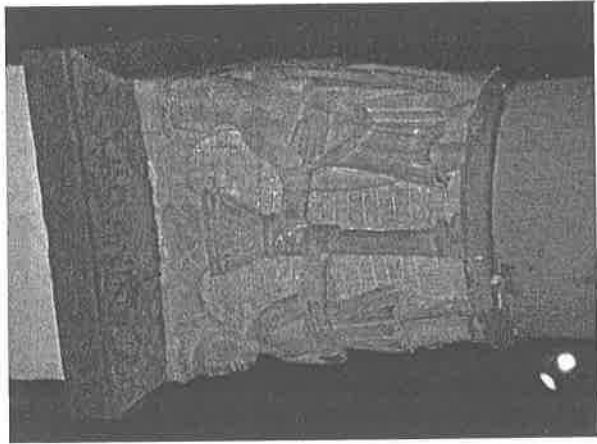


FIG. 2. Volvic, Saint-Priest, chœur, rond-point, chapiteau de la première colonne côté sud, détail, fin XI^e siècle (œuvre dans le domaine public ; photo © M.-A. Weber).

11. P. ESTIENNE, *Volvic, pierre et eau, 13 siècles d'histoire*, Clermont-Ferrand, 2000, p. 21 : « Bertrand de Tournouël s'étant emparé de Cébazat, dont l'église appartenait au chapitre cathédral de Clermont, fut excommunié par le pape Grégoire et dut faire amende honorable sur son lit de mort vers 1090. » Le pape Grégoire auquel il est fait allusion est sans doute Grégoire VII (1073-1086).

12. M. COHENDY, « Inventaire de toutes les chartes antérieures au XIII^e siècle, qui se trouvent dans les différents fonds d'Archives du Dépôt de la préfecture du Puy-de-Dôme », dans *Annales scientifiques, littéraires et industrielles de l'Auvergne*, 27, 1854, p. 353-459, en particulier p. 414-416 (cité par A. HEYMAN, « *That Old Pridé...* », cit., p. 40).

13. G. FOURNIER, *Le peuplement rural en basse Auvergne durant le haut Moyen Âge*, Paris, 1962, p. 549.

14. En effet, Godon est un parent de saint Priest (mort en 674), placé à la tête de la communauté de Volvic comme premier abbé par l'évêque de Clermont Ayt II (674-689).

15. Linda Seidel plaide pour un cas similaire à Saint-Lazare d'Autun, avec la mise en scène à la façade du comte d'Autun puis duc de Bourgogne Gislebertus (915-956), dont le nom vient interrompre

Guillaume de Bezac, de Bessat ou de Benazac, après tout qu'importe son identité précise. Les moines taillèrent à Guillaume un ensemble iconographique *sur mesure* pour honorer sa mémoire, et c'est ce qui importe. Car Volvic, avec son programme réduit au minimum – quaternaire de vertus, anges portant les noms des évangélistes inscrits sur des banderoles, dons portés à l'autel en vue du Jugement dernier –, synthétise une vision de la Jérusalem céleste, au sein de laquelle la communauté volvicquoise souhaitait porter Guillaume¹⁶.

LE CYCLE ICONOGRAPHIQUE DU ROND-POINT DE VOLVIC

Si l'on excepte la fondation de Saints-Victor-et-Couronne d'Ennezat par le duc d'Aquitaine Guillaume VI sous le pontificat d'Alexandre II (1061-1073), aucune autre église romane d'Auvergne n'est datée avec précision. Cette datation haute est pourtant décisive : Ennezat présente en effet toutes les caractéristiques des églises majeures auvergnates et l'on peut conclure avec Bernard Craplet que « la synthèse architecturale que représentent les églises de Limagne est [déjà] parfaitement au point vers 1070 »¹⁷. Ce constat appelle naturellement une réévaluation des datations basses avancées jusqu'alors pour les autres édifices de la région, mais ce n'est que récemment seulement que Jean Wirth proposait, avec des arguments le plus souvent convaincants, d'en étudier les conséquences sur la chronologie des décors sculptés ; le chantier qu'il ouvre est fécond¹⁸. Le cycle sculpté du rond-point du chœur de Volvic est le plus souvent daté du début de la seconde moitié du XII^e siècle¹⁹ ; à notre connaissance, on n'a jamais osé remonter au-delà

l'épigraphie sous les pieds du Christ, qu'elle présente comme le véritable auteur de l'œuvre donnée à voir. Voir L. SEIDEL, *Legends in Limestone. Lazarus, Gislebertus and the Cathedral of Autun*, Chicago, 1999 ; cf. P. A. MARIAUX, « Quelques hypothèses à propos de l'artiste roman », dans *Médiévales*, 44, 2003, p. 199-214.

16. G. DESDEVICES DU DÉZERT & L. BRÉHIER, *Riom, Mozat, Volvic, Tournioël*, Paris, 1932 (Les villes d'art célèbres, 13), en particulier p. 133 : « Le chœur de l'église de Volvic a dû être reconstruit en partie au moins aux frais de Guillaume Debez [sic] qui a en outre offert l'autel majeur dédié au saint patron de l'église. »

17. B. CRAPLET, *L'Auvergne romane*, La Pierre-qui-Vire, 1978⁵ (La Nuit des temps, 2), p. 38 et p. 169. L'auteur insiste sur la construction en une seule campagne, très homogène, des églises de Limagne ; il n'est donc pas besoin de postuler systématiquement une génération pour l'accomplissement de chacune d'entre elles (*ibid.*, p. 28-29).

18. J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 158-163 ; voir aussi *Id.*, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, 2004, p. 235-260.

19. G. DESDEVICES DU DÉZERT & L. BRÉHIER, *Riom*, cit., p. 131 ; B. CRAPLET, *L'Auvergne romane*, cit., p. 178, ne date pas l'édifice ; P. ESTIENNE, *Volvic*, cit., p. 19, retient la fin du XI^e siècle parce qu'il identifie le fondateur à Guillaume de Benazac, frère de Bertrand de Tournioël. On ne peut pas se satisfaire, comme A. HEYMAN, « *That Old Pride...* », cit., d'une datation aussi lâche que la première moitié du XII^e siècle (par ailleurs, on ne comprend guère pourquoi dater toutes les églises romanes d'Auvergne de l'épiscopat d'Almeric I^{er} [1111-1151]), dont on sait qu'il ne fut pas un évêque particulièrement entreprenant pourant).

des années 1125-1130 : pour des raisons d'ordre épigraphique, le *CIFM* propose une datation « vraisemblablement postérieure au premier tiers du XII^e siècle »²⁰. Les documents sont trop peu nombreux pour appuyer une datation haute comme une datation basse ; seule l'identification du fondateur permettrait d'apprécier différemment la chronologie. Identifier *Guilelmes* à Guillaume de Benazac est un argument, mais ce n'est pas le seul, qui plaide en faveur d'une datation à la fin du XI^e siècle²¹. Pour l'essentiel, le prieuré de Saint-Priest date du XIX^e siècle, seul le chevet est conservé dans son état roman d'origine (fig. 3). C'est dans le sanctuaire que se développe un programme iconographique singulier.

Le chœur est allongé et délimité par un rond-point de six colonnes sommées de chapiteaux et par un déambulatoire qui s'ouvre sur trois chapelles rayonnantes (ou absidioles). Du nord au sud, deux chapiteaux à feuillages, ceux des évangélistes et des vertus, un troisième chapiteau à feuillage, le chapiteau de la donation enfin. Le programme iconographique est complété par un chapiteau figuratif placé au sommet de la colonne engagée à droite de l'entrée du chœur, où l'on retrouve le supplice de l'usurier. Une scène similaire se rencontre ailleurs en Auvergne, notamment à Ennezat, à Saint-Nectaire ou à Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand. Il est à noter que les corbeilles des six chapiteaux du chœur sont en calcaire jaune au grain fin qui facilite la taille ; seuls les tailloirs (qui reçoivent les épigraphes dans le cas du chapiteau de la donation) et les colonnes sont en arkose.

La moitié des chapiteaux du rond-point du chœur présente des scènes figurées. Le second en partant du côté sud commémore une donation. Sur le tailloir se déroule une épigraphe : *incipi[un]t donalia sancti pre[se]lcti qu[a]e fecit guilelmes de bezac pro anima sua et col[n]jugis*. Il convient de remarquer d'emblée qu'il y a très peu d'abréviations dans les inscriptions de Volvic, ce qui les rend particulièrement lisibles. Le cycle se déroule en quatre scènes sur les faces du chapiteau, où les différents personnages occupent les angles de la corbeille, selon un principe structurant particulièrement diffus en Auvergne. On peut suivre l'ordre de lecture imposé par l'épigraphie (fig. 4). Face à l'autel, la première scène présente un édicule de plan centré coiffé d'un toit à quatre pans qui abrite un autel tendu d'une nappe sur lequel est posé un calice. À l'angle, un ange aux ailes déployées au-dessus de l'édicule et sur la face adjacente bénit le calice de la droite et tient un étendard dans la main gauche (fig. 5). Dans une position symétrique, un second ange se tient à l'angle droit de la seconde face : il tient un étendard similaire au premier dans la main droite et un encensoir dans la main gauche ; ses ailes sont pareillement déployées (fig. 6). Un fleuron terminé en sommet de crocse, peut-être une feuille d'acanthé, sépare l'ange thuriféraire du laïc qui se tient à l'angle extérieur de la troisième face (fig. 2). Guillaume tient fermement de la main gauche

20. *CIFM* 18, p. 245.

21. C'est aussi la datation retenue, pour des raisons stylistiques, par Y. LABANDE-MAILFERT, « La pauvreté dans l'iconographie romane », dans EAD., *Études d'iconographie romane et d'histoire de l'art*, Poitiers, 1980, p. 139-163, en particulier p. 159.

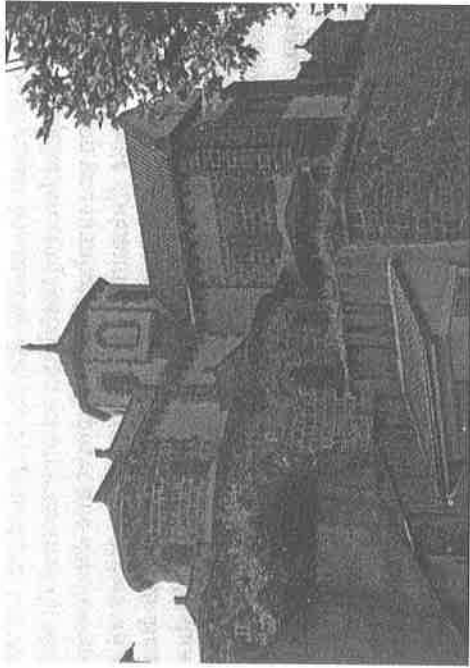


FIG. 3. Volvic, Saint-Priest, vue du chevet, fin XI^e siècle (œuvre dans le domaine public; photo © M.-A. Weber).

une colonne; un prêtre, situé en face de lui sur l'angle opposé, répète son geste en symétrie, tandis que les deux personnages désignent plus qu'ils ne bénissent la colonne de leur main libre qui figure au centre de la quatrième face.

La scène n'est pas rare en Auvergne et se retrouve, quoique différente à Bulhon et à Trizac, où une main divine bénit la donation, signe qu'elle est agrée par Dieu, tandis que les fondateurs semblent fermement attachés à la colonne. À Saint-Nectaire, c'est un certain *Ranulfo* qui embrasse désespérément la colonne à laquelle il s'agrippe de toutes ses forces et que l'on identifie le plus souvent comme un donateur ou un fondateur de l'église (fig. 7). Le contexte iconographique offre une multiplication des pains et la Transfiguration en deux épisodes; la scène fait face à la résurrection d'un homme par saint Nectaire, sur fond de construction d'une église (fig. 8): un raccourci saisissant pour dire qu'il n'y a pas de salut hors de l'église sans doute. Sur sa corbeille, *Ranulfo* apparaît dans un contexte fortement eucharistique, avec la multiplication des pains (Mc 6, 30-66), qui scelle l'unité de la société chrétienne. Dans la scène de la Transfiguration (Mc 9, 2-10), les trois tentes élevées sur le mont Thabor sont figurées comme des églises et renvoient également à la fondation de Saint-Nectaire. Bien sûr, le contexte s'élargit dès lors que l'on tient compte de l'ensemble des chapiteaux du rond-point du chœur: mais tout en répondant à une liturgie proprement pascalle, le cycle iconographique dans son ensemble magnifie le jugement dernier et célèbre l'*ecclesia* polysémique comme médiatrice entre l'ici-bas et l'au-delà²². La synecdoque est significative:

22. Sur Saint-Nectaire, la thèse de H. S. MCBEE, *The Sculptural Program of the Hemicycle Capitals in the Church of Saint-Nectaire*, PhD The University of North Carolina at Chapel Hill, 1979, reste incontournable.

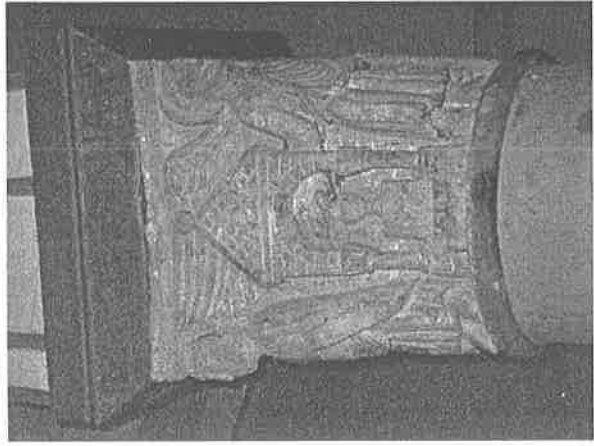


FIG. 4. Volvic, Saint-Priest, chœur, rond-point, chapiteau de la première colonne côté sud, détail, fin XI^e siècle (œuvre dans le domaine public; photo © M.-A. Weber).

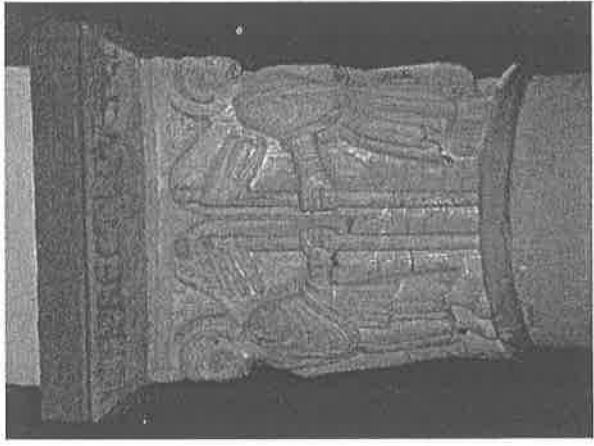


FIG. 5. Volvic, Saint-Priest, chœur, rond-point, chapiteau de la première colonne côté sud, détail, fin XI^e siècle (œuvre dans le domaine public; photo © M.-A. Weber).



FIG. 6. Volvic, Saint-Priest, chœur, rond-point, chapiteau de la première colonne côté sud, détail, fin XI^e siècle (œuvre dans le domaine public; photo © M.-A. Weber).

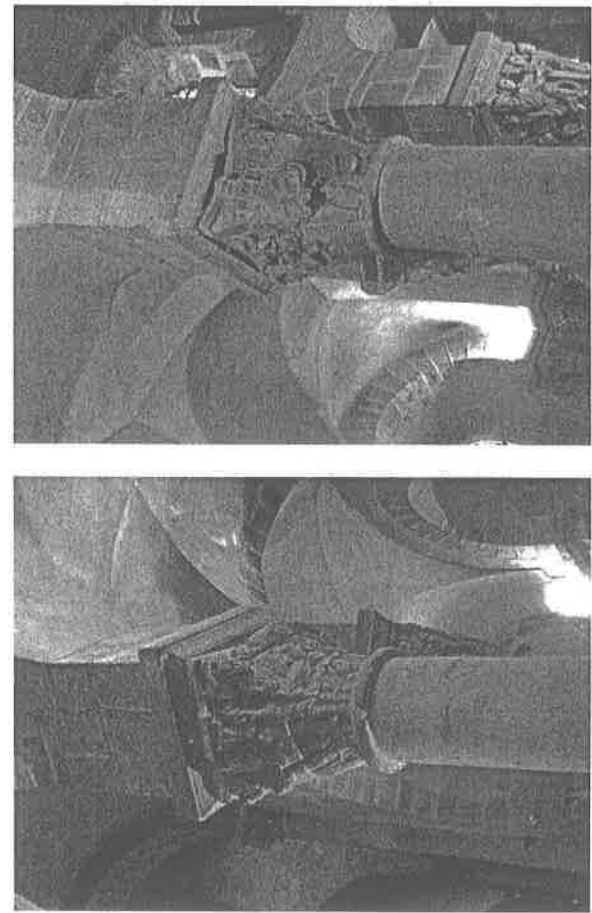


FIG. 7. Saint-Nectaire, Notre-Dame-du-Mont-Comadore, chœur, rond-point, chapiteau de la seconde colonne côté nord, détail, avant le milieu XII^e siècle? Entre 1148 et 1176? (œuvre dans le domaine public; photo © M.-A. Weber).

FIG. 8. Saint-Nectaire, Notre-Dame-du-Mont-Comadore, chœur, rond-point, chapiteau de la troisième colonne côté nord, détail, avant le milieu XII^e siècle? Entre 1148 et 1176? (œuvre dans le domaine public; photo © M.-A. Weber).

la colonne vaut pour l'église certes, mais prise dans le sens local comme dans le sens universel.

À Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand, le contexte de la donation est une psychomachie. Le chapiteau montre, sur l'une de ses faces, l'opposition de *Largitas* et d'*Avaritia*, tandis que sur une face contiguë *Largitas* et *Caritas* terrassent les vices vaincus sous leurs pieds. Dans ce contexte pourtant riche en épigraphes, aucune inscription ne permet de déceler qui sont les vices incriminés, mais la situation autorise sans doute à y reconnaître *Avaritia* et *Luxuria*²³. Sur le bouclier de *Largitas* se déroule une inscription inspirée de Mt 25, 35 : *esuri/vi/satiatu[s] [sum]*; sur celui d'*Avaritia* se lit *abscon[dit] t[h]lesauro*. On ne saurait mieux associer œuvres de miséricorde et fondation de l'église. En retrait, *Patience* ailée a revêtu une cotte de mailles : elle tient un livre ouvert sur lequel on peut lire *demon co[n]tra virtutes pugna*²⁴; par le bras, elle saisit vigoureusement *Ira*, échevelée et à demi-nue, qui se suicide (*ira se occidit*, lit-on sur le tailloir). La

donation d'Étienne manifeste l'apothéose de la Largesse et de la Charité, qui triomphent sur l'Avarice. Seules *Patience* et *Colère* semblent s'écarter de ce programme homogène mais, comme le remarque Zygmunt Swiechowski, « [il] se peut que la liaison de ces symboles avec l'histoire de la fondation fût claire à cette époque »²⁵. Il semble dès lors que la fondation soit valorisée dans un contexte caritatif et eschatologique; une fois encore, c'est l'élément architectural qui le manifeste. Sans avoir à multiplier les exemples, on remarque par ailleurs que le cas de Volvic, comme tous les cas auvergnats, diffère des portraits de fondateurs, parfois de donateurs, qui remettent un modèle réduit de l'édifice qu'ils ont contribué à élever, comme c'est le cas à Autun par exemple. Dans ces contextes, la maquette possède le plus souvent une fonction rétrospective, proprement commémorative, voire votive²⁶. À Volvic, nous avons affaire à un programme opératif.

Quelques indices suggèrent que la mise en œuvre des différentes scènes est le fruit d'une ferme volonté : ainsi, les deux anges tenant les étendards répondent aux personnages de la face est. Par ailleurs, le champ du chapiteau, contre lequel se détachent toutes les figures qui prennent appui sur l'astragale, est occupé par un parement bien appareillé qui se poursuit derrière les architectures figurées, jusqu'à se confondre avec elles. Dans son ensemble, le chapiteau de la donation présente donc une forte « architectonisation », que l'on retrouve également (quoique affaiblie) dans le chapiteau dit « des vertus ». Le champ est ici occupé par une rangée de palmettes veinées très étroites qui court sur l'ensemble des faces contre lesquelles se détachent les personnages, et qui ressemble à une haute muraille. Ce chapiteau est par ailleurs construit comme le précédent : les figures occupent les angles, tandis que les faces sont réservées aux gestes et aux attributs; les épigraphes sont en revanche incisées sur le faux tailloir et annoncent *fortitudo* (Force), [*h]umilitas* (Humilité), *iustitia* (Justice), *temperantia* + (Tempérance). Guillaume de Bezac est tourné précisément vers ce chapiteau et semble regarder l'allégorie de la force figurée sous les traits d'un laïc vêtu d'une cotte de mailles, privé de heaume cependant, et tenant dans la main gauche un bouclier et une lance dans la droite (fig. 9).

Un prêtre occupe l'angle à la droite de *fortitudo* (fig. 10). Il tient de la main gauche la lance — on remarque que le prêtre place ici sa main *sous* celle du laïc, alors que le chapiteau de la donation montrait une position inversée des mains laïque et presbytérale, et dans la droite une balance aux plateaux équilibrés (fig. 11). À l'angle gauche (fig. 11), un clerc imberbe tient une courte épée (un glaive ?) dans la main droite et retient un pli de son manteau de sa main libre sur sa poitrine. Le dernier personnage, encore un prêtre, tient dans sa main droite ouverte au-dessus du

25. Z. SWIECHOWSKI, *La sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1973, p. 152.

26. E. LIPSMAYER, *The Donor and His Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period*, PhD Rutgers University / State University of New Jersey, 1981; et les remarques de C. JÄGGI, « Donator oder Fundator? Zur Genese des monumentalen Stifterbildes », dans *Georges-Bloch-Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 9-10, 2002-2003, p. 27-45.

23. J. WIRTH, *L'image*, cit., p. 323-324.

24. Cf. Ep 6, 11 : *induite vos arma Dei ut possitis stare adversus insidias diaboli*. L'un des opposants à *Avaritia* est *Operatio*, qui distribue ensuite ses trésors aux pauvres.

bouclier de *fortitudo* un livre, et une fleur « hampée » (fig. 12 et 13) dans la gauche qu'il a saisi par un puissant pistil : ce raccourci visuel tient de la métaphore, le livre comme le fleuron (que l'on n'osera pas identifier comme une branche d'hysope) sont à comprendre respectivement comme le livre et l'arbre de vie²⁷.

Il ne semble pas y avoir de relation entre les noms des vertus inscrits sur le faux tailloir et les personnages munis d'attributs qui prennent place sur la corbeille. *Fortitudo* peut certes être représentée par un soldat armé d'une lance et d'un bouclier, et la balance désigner *iustitia*, mais aucun attribut propre à Tempérance ou à Humilité ne figure ici. Si nous supposons que les noms des vertus renvoient aux attributs qui se retrouvent bien en évidence au centre de chacune des faces²⁸, Justice serait (correctement) identifiée par une balance, Tempérance par une lance, Force par un livre et un bouclier, Humilité par une épée et une fleur. En apparence donc, les noms et les « personifications » ne forment pas système : épigraphes et décor renvoient à deux ordres différents de lecture, comme dans le chapiteau de la donation. Il apparaît donc essentiel de s'élever au-delà des formes données à voir et de dépasser le discours allégorique, car il faut relever qu'hormis la Force, représentée par un homme en armes – encore qu'il soit pratiquement sans défense, puisqu'il n'a pas revêtu de heaume –, ce sont des clercs qui personnifient les vertus. Il va de soi cependant que le quaternaire de vertus, indépendamment de l'identification définitive des figures allégoriques, est éminemment significatif, mais est-ce à dire que seuls les clercs seraient aptes à incarner les modèles de vertu ?

Le troisième chapiteau figuratif montre quatre anges se tenant parfaitement aux angles de la corbeille et tenant des phylactères sur lesquels sont inscrits les noms des évangélistes : *lucas, iohannes, matthaeus, marcus* (fig. 14). L'allusion est transparente et renvoie à l'Apocalypse (Ap 7, 1) : *quatuor angeli stantes super quatuor angulos terrae*. Le chapiteau copie celui de l'abbaye de Mozat toute proche (aujourd'hui conservé au Victoria & Albert Museum de Londres), où les banderoles sont frappées non pas du nom des évangélistes mais de *l'incipit* de chacun des évangiles. Les chapiteaux des vertus et des évangélistes encadrent l'absidiole centrale dans laquelle se trouvait alors le reliquaire de saint Priest.

On peut donc lire le programme iconographique du rond-point de Volvic de façon très directe : la donation de Guillaume de Bezac, consignée sur l'autel sous la forme des espèces eucharistiques, est accueillie favorablement par Dieu ; l'agrément divin se marque par la bénédiction du premier ange. Les anges, intermédiaires entre Dieu et les hommes, transportent à la demande du prêtre ces

27. À moins que cette tige ne désigne la *festuca*, symbole qui marque le transfert des possessions (ici des mains laïques de Guillaume à celles du clerc ?) ; la plaque tombale du comte Burkhard de Nellenburg, datant du début du XII^e siècle et conservée au Museum zu Allerheiligen de Schaffhouse, le présente tenant à deux mains une telle *festuca* (C. SAUER, *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100-1300*, Göttingen, 1993, p. 102 et suiv.).

28. Y. LABANDE-MAILFERT, « *La pauvreté* », cit., p. 158-159, relie les inscriptions aux objets significatifs au-dessus desquels on les a gravées, mais peine à expliquer l'ensemble de manière cohérente : Humilité tendrait ainsi l'épée par laquelle Priest subit le martyre.

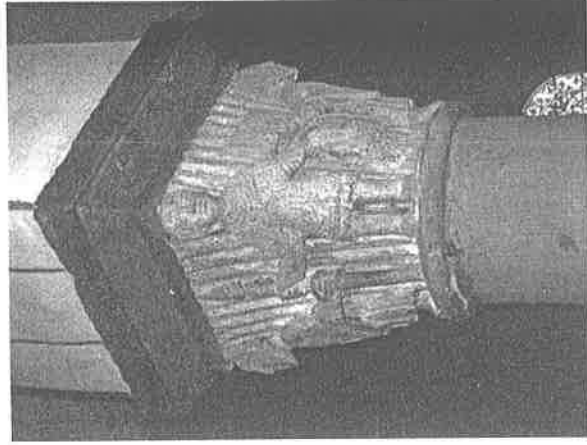


FIG. 9. Volvic, Saint-Priest, chœur, rond-point, chapiteau de la troisième colonne côté sud, détail, fin XI^e siècle (œuvre dans le domaine public ; photo © M.-A. Weber).

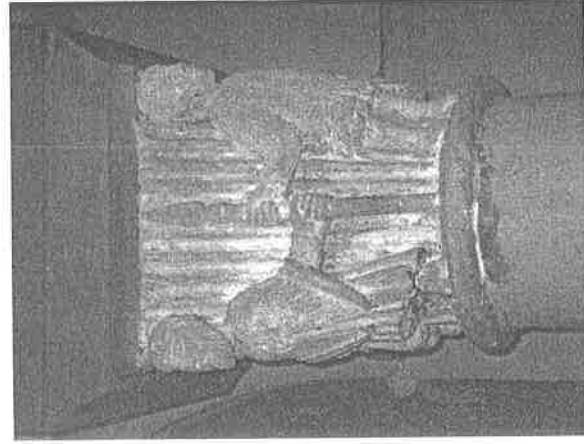


FIG. 10. Volvic, Saint-Priest, chœur, rond-point, chapiteau de la troisième colonne côté sud, détail, fin XI^e siècle (œuvre dans le domaine public ; photo © M.-A. Weber).

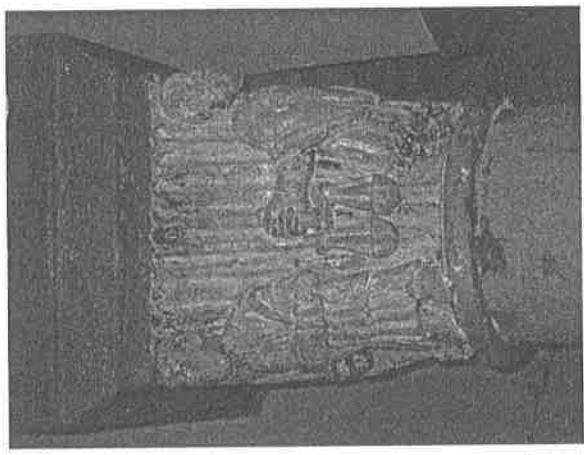


FIG. 11. Volvic, Saint-Priest, chœur, rond-point, chapiteau de la troisième colonne côté sud, détail, fin XI^e siècle (œuvre dans le domaine public ; photo © M.-A. Weber).

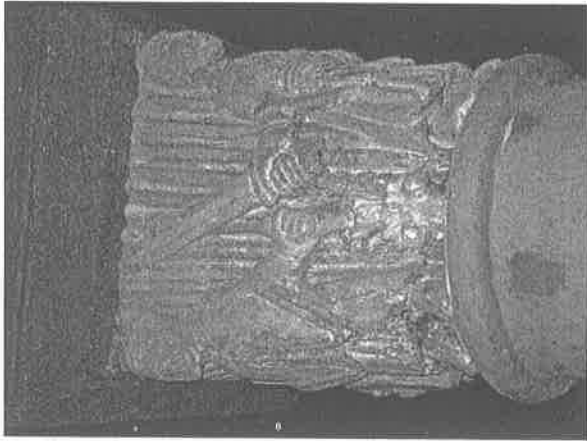


FIG. 12. Volvic, Saint-Priest, chœur, rond-point, chapiteau de la troisième colonne côté sud, détail, fin XI^e siècle (œuvre dans le domaine public ; photo © M.-A. Weber).

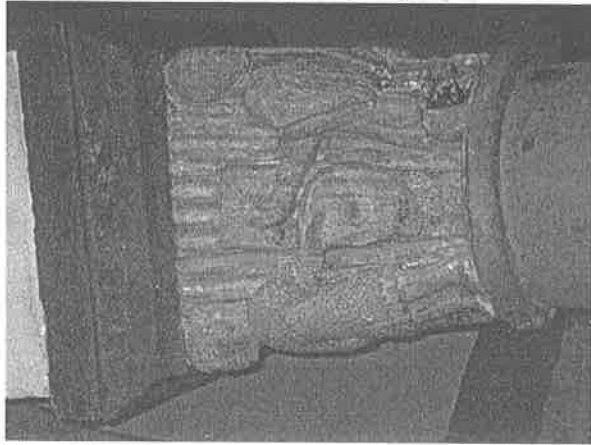


FIG. 13. Volvic, Saint-Priest, chœur, rond-point, chapiteau de la troisième colonne côté sud, détail, fin XI^e siècle (œuvre dans le domaine public ; photo © M.-A. Weber).

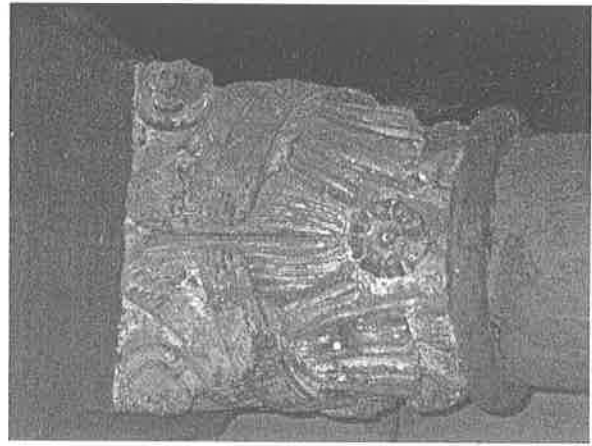


FIG. 14. Volvic, Saint-Priest, chœur, rond-point, chapiteau de la troisième colonne côté nord, détail, fin XI^e siècle (œuvre dans le domaine public ; photo © M.-A. Weber).

don sur l'autel céleste : l'ange thuriféraire les fait « monter » jusqu'au ciel, où ils s'inscrivent au nombre des bonnes œuvres de Guillaume. Le don *pro anima* s'inscrit, semble-t-il, directement dans l'*ecclesia spiritualis*. L'élément végétal figurant entre cet ange et le donateur-fondateur signale sans doute que nous nous situons désormais dans l'au-delà. Le parement qui se déroule sur les faces du chapiteau transforme en l'unifiant l'espace ecclésial : on est en droit de se demander si la donation n'a pas lieu sur l'autel céleste désormais, et fait de l'église particulière une image au sens défini plus haut de la Nouvelle Jérusalem. La présence dans le chœur de trois chapiteaux aux ornements végétaux et d'un quatrième orné d'une paire d'oiseaux affrontés buvant à un calice participe sans aucun doute de la même syntaxe et renforce un peu plus l'identification par l'image de l'église terrestre à la Jérusalem céleste. Du moins, ces éléments de décor signalent-ils ici un espace liminal. Bien plus, la présence du quaternaire de vertus appuie cette interprétation. Les vertus ne sont pas mentionnées dans le texte de l'Apocalypse certes, mais la forme carrée de la céleste citée appelle la présence des vertus cardinales ou du *quatuor virtutes principales*, ce que soulignent les exégètes. Entre autres, Haymon d'Auxerre explique la forme carrée de la cité²⁹ (Ap 22, 16) : *In quadrata figura, non aliud latus majus est, aliud minus, sed cuncta simul quatuor latera, aequali spatio tenduntur. Per haec autem quatuor latera, debemus intelligere, spem, fidem, charitatem et operationem, quae aequalia sunt. [...] Sive etiam per quatuor latera civitatis, possumus intelligere quatuor virtutes principales, prudentiam videlicet, temperantiam, fortitudinem atque justitiam [...].*

La Jérusalem céleste repose ainsi sur le fondement d'un quaternaire de vertus, en premier lieu Foi, Espérance, Charité, *Operatio* – les vertus théologales auxquelles on associe les bonnes œuvres –, mais aussi Prudence, Tempérance, Force et Justice, le « quadrige des vertus » cher aux théologiens carolingiens. Cela n'est guère surprenant, puisque Grégoire le Grand les convoquait déjà dans son commentaire d'Ezéchiel ; il sera repris ensuite par Anselme de Laon dans sa glose ordinaire. L'idée circule aussi dans l'iconographie : dans le *Glossarium Salomonis* de l'abbaye de Prüfening, daté de peu après le milieu du XI^e siècle (fig. 15), ces quatre vertus occupent le sommet des tours de la Jérusalem céleste à l'intérieur de laquelle trône *Caritas*³⁰. Les vertus cardinales apparaissent également aux angles de la Jérusalem céleste peinte sur la voûte de la première travée de San Pietro al Monte de Civate, vers la fin du XI^e siècle³¹. Dès la fin de ce même siècle, les vertus théologales entre autres ornaient les chapiteaux du chœur de Cluny III. À Prudence cependant, les moines de Volvic ont substitué *humilitas* : cette substitution est difficile à expliquer, sinon en considérant un Guillaume de Bezac

29. *PL*, 67, col. 1201-1202.

30. E. KLEMM, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, I: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg*, 2 vol., Wiesbaden, 1980, vol. 1 : cat. no 87, p. 60-64, vol. 2 : fig. 159.

31. A. COLL, « La Gerusalemme céleste nei cicli apocalittici altomedievali e l'affresco di San Pietro al Monte di Civate », dans *Cahiers archéologiques* 30, 1982, p. 107-124.

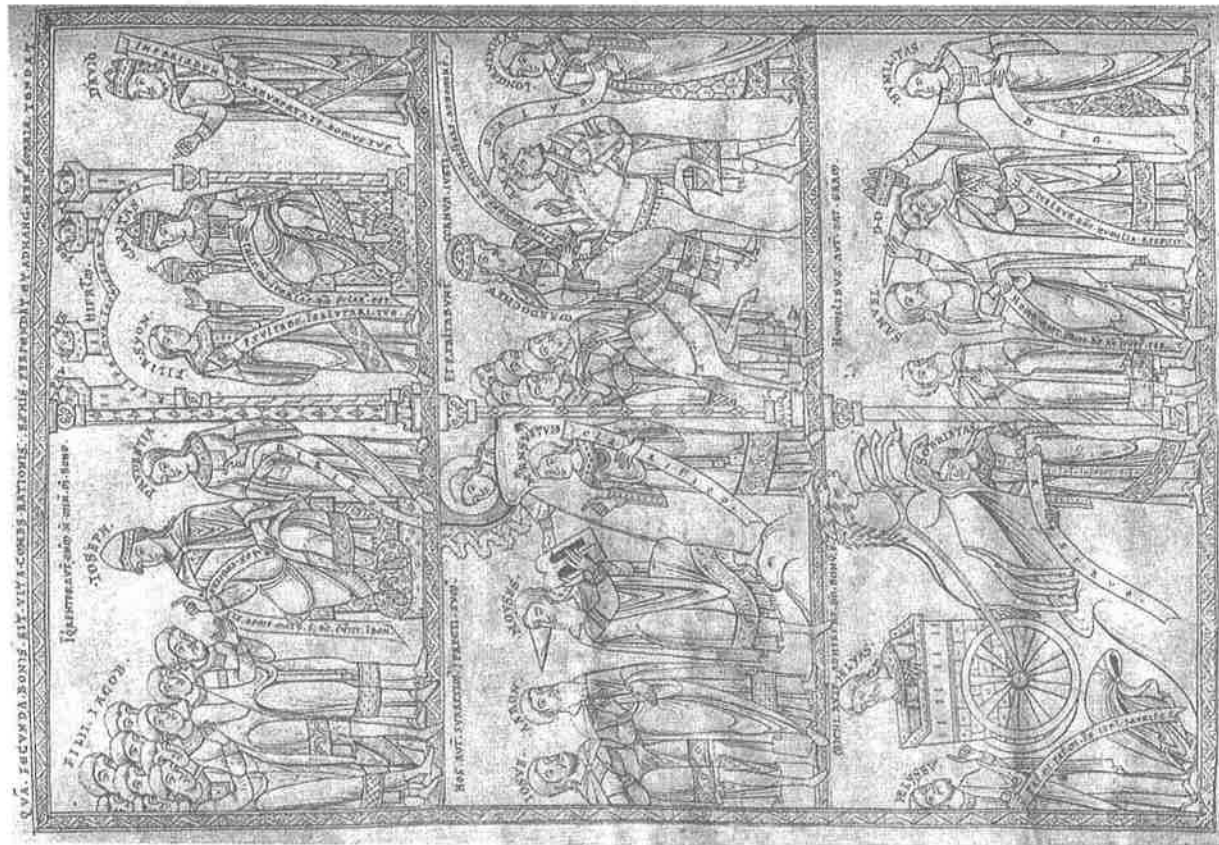


FIG. 15. *Glossarium Salomonis*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13002, f° 4v (Prüfening, entre 1158 et 1165) (reproduit de: E. Klemm, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, I: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg*, 2 vol., Wiesbaden, 1980, vol. 2 : fig. 159).

repentant qui n'avait pas su faire preuve jusque-là de prudence, mais qui, pour preuve de son amendement après avoir reconnu ses erreurs passées, allait désormais se montrer humble. Ou bien tout simplement, une vertu s'est-elle substituée à une autre ?

Le programme de Volvic révèle un « déroulement » – et non encore une imbrication, comme ce sera le cas dans les compositions typologiques mosanes plus avant dans le XII^e siècle³² – de quaternités, avec les évangélistes et les vertus cardinales. Mais pas seulement cela. L'*architectonisation* signalée au préalable possède une fonction indiciaire : elle invite le fidèle-spectateur, mais en particulier et au premier chef bien sûr Guillaume de Bezac, à considérer l'image de la *beata urbs* que lui offre l'église terrestre. Et ce, non seulement à l'occasion de la fondation ou de la consécration, mais aussi dans le temps cyclique de l'année, lors des cérémonies liturgiques qui répètent et commémorent les actes fondateurs, telle la messe anniversaire de la dédicace.

À Saint-Priest de Volvic, l'image invite au commentaire et sollicite l'exégèse : le chapiteau de la donation est tout entier inscrit dans l'*historia* ou le sens littéral ; celui des anges-évangélistes ressortit à l'allégorie ; celui des vertus cardinales à la *tropologie* ou au sens moral. La conversion, qui est le propre de l'anagorie, naît du mouvement vers l'autel. Il semble en effet que plus on s'avance vers le chœur, plus la ville de pierre devient ville de papier (puis ville imaginée), plus l'*urbs* devient une *civitas* à proprement parler pour reprendre la célèbre opposition d'Isidore de Séville. En d'autres termes, en approchant l'autel, la médiation se substitue au référent et le programme iconographique prend soudain une coloration opérative. Mais une fois de plus, on se gardera d'oublier le caractère changeant de l'image, car elle appartient à notre monde : par son acte fondateur, Guillaume de Bezac peut au plus entrevoir la Jérusalem promise, mais il ne s'y tient pas encore.

Université de Neuchâtel

32. J.-P. DREMBLE, « Formes typologiques en pays de Rhin et de Meuse à l'époque romane », dans *Revue du Nord*, 74, nos 297-298, 1992, p. 729-752 ; voir cependant C. A. MEIER, « Zu Bildsystematik und Leserschaft in dem Art mosan », dans D. CHRISTMANN et al., éd., *RückSicht. Festschrift für Hans-Jürgen Imielski zum 5. Februar 1997*, Mayence, 1997, p. 33-41.